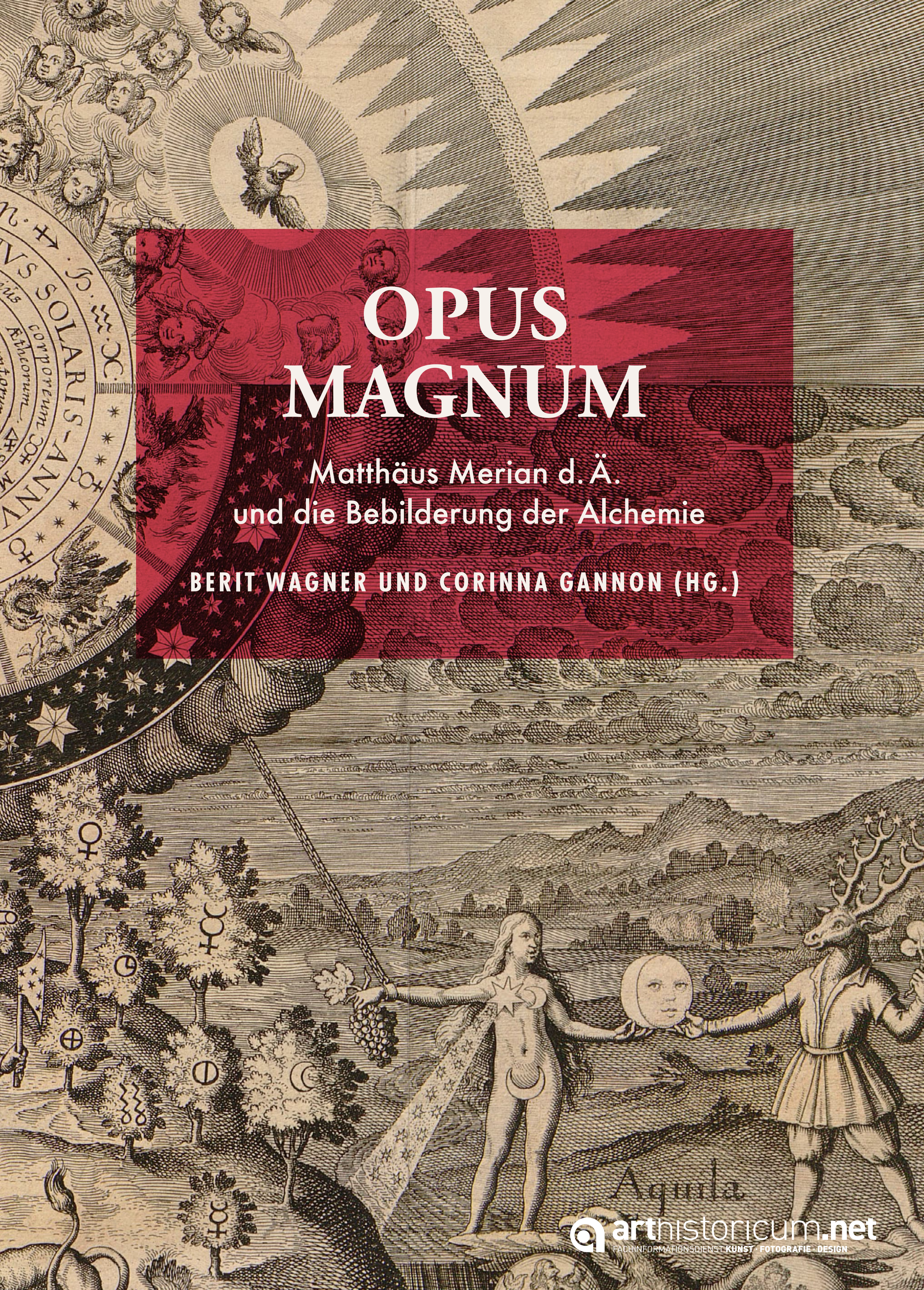

OPUS MAGNUM
Matthäus Merian d. Ä.
und die Bebilderung der Alchemie
BERIT WAGNER UND CORINNA GANNON (HG.)
Aquila
arthistoricum.net
FACHINFORMATIONSDIENST KUNST · FOTOGRAFIE · DESIGN

Wagner · Gannon

Opus Magnum




ANNVS
Mercurius
Sulphur
sal

OPUS MAGNUM

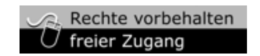
Matthäus Merian d.Ä. und die Bebilderung der Alchemie

Herausgegeben von
Berit Wagner und Corinna Gannon
unter Mitarbeit von Thomas Hofmeier



Diese Publikation wurde gefördert durch den
Johann Philipp von Bethmann-Studienpreis der Frankfurter Historischen Kommission (2021)

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über http://dnb.dnb.de abrufbar.





Die Online-Version dieser Publikation ist auf https://www.arthistoricum.net dauerhaft frei verfügbar (Open Access).
urn: urn:nbn:de:bsz:16-ahn-artbook-1311-5
doi: https://doi.org/10.11588/arthistoricum.1311

Publiziert bei
Universität Heidelberg / Universitätsbibliothek, 2024
arthistoricum.net – Fachinformationsdienst Kunst · Fotografie · Design
Grabengasse 1, 69117 Heidelberg
https://www.uni-heidelberg.de/de/impressum

Umschlagabbildung: Matthäus Merian d.Ä., *Alchemische Weltlandschaft*, aus:
Johann Daniel Mylius, *Opus medico-chymicum*, Frankfurt a.M. 1618/20, Bd. 3, Frankfurt a.M., UB, Sign. Occ. 1150

ISBN 978-3-98501-246-6 (Hardcover)
ISBN 978-3-98501-245-9 (PDF)

Inhalt

Kurzbeiträge

Anhang


Phœnix

Einleitung

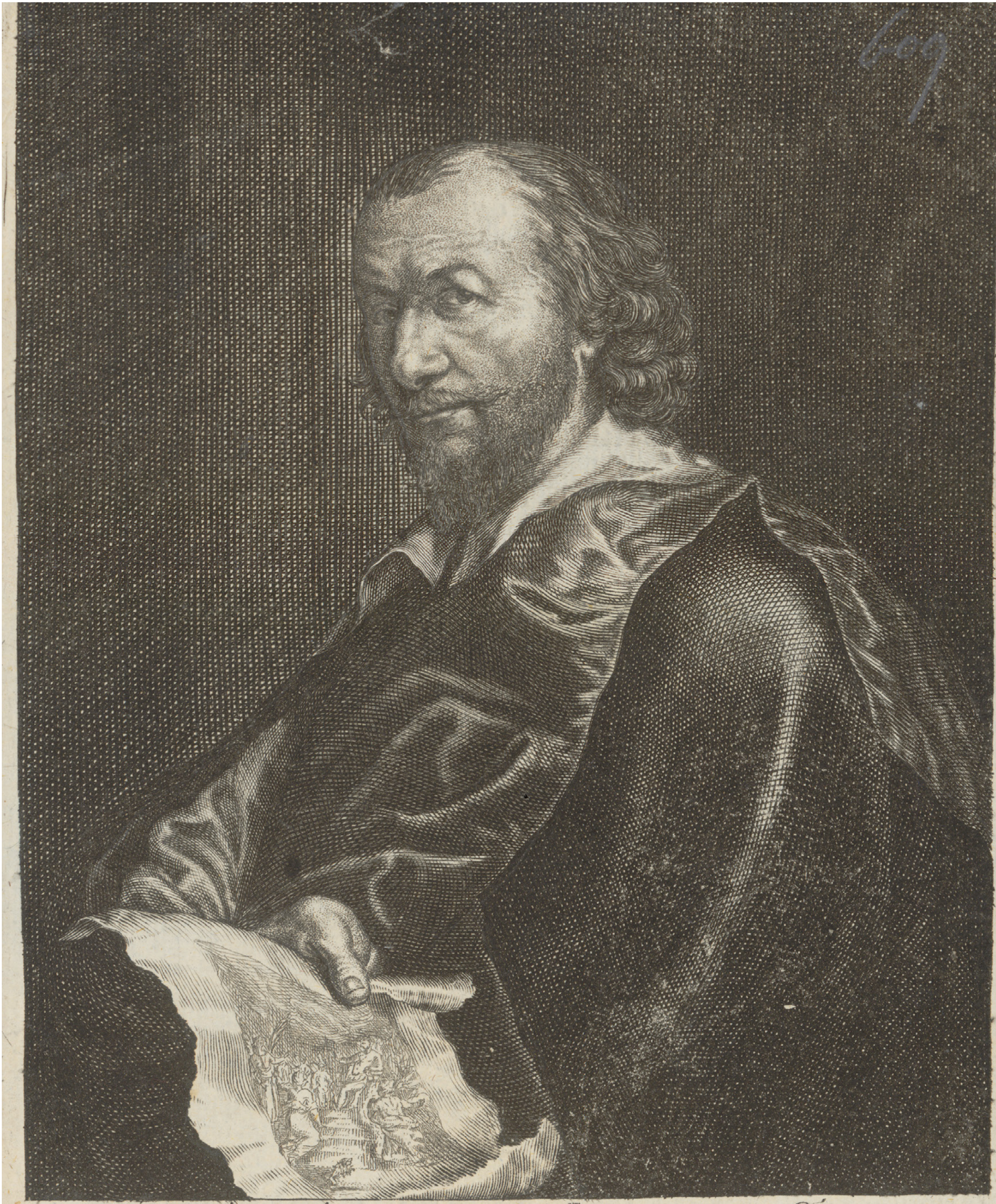
Opus magnum · Matthäus Merian d.Ä. und die Bebilderung der Alchemie

Berit Wagner und Corinna Gannon

Der vorliegende Sammelband ist ein wichtiger Baustein in der von 2018 bis 2024 durchgeführten Erforschung der *Alchemica illustrata* am Kunstgeschichtlichen Institut der Goethe-Universität (KGI). Das Initialmoment bildete eine Sichtung der »Occulta-Sammlung« in der Frankfurter Universitätsbibliothek Johann Christian Senckenberg (UB Frankfurt), ein Bestand von 1200 Bänden aus der Zeit zwischen 1500 und 1945. Basierend auf illustrierten *Alchemica*-Drucken der Frühen Neuzeit konzipierten die Herausgeberinnen gemeinsam mit Sonja Gehrisch ein Forschungsseminar, das mit bibliothekarischer Unterstützung durch Bärbel Wagner (Sammlung Frankfurt und Seltene Drucke) im Wintersemester 2018/19 durchgeführt wurde. Mit dem Ziel der objektbezogenen Lehre wurde dieser Teilbestand gemeinsam mit Studierenden systematisch gesichtet und dokumentiert. Schnell stach bei der Inaugenscheinnahme der Originale – die teils auf bemerkenswerte Frankfurter Privatsammlungen der Entstehungszeit zurückgehen – die künstlerische Bedeutung des in Frankfurt tätigen Kupferstechers Matthäus Merians d.Ä. (1593-1650) hervor, der in der kunsthistorischen Forschung bislang vorrangig für seine Städteansichten oder Bibelillustrationen bekannt ist (**Fig. 1, 2**).[1]
Im Anschluss entstand unter der Leitung von Berit Wagner ein mehrjähriges Studierenden- und Forschungsprojekt mit der Fokussierung auf die *Alchemica illustrata* in Frankfurter Verlagen 1550-1630, das seither mit unterschiedlichen Mitteln gefördert werden konnte (s.u.). Im Zuge der Kooperation mit der Sammlung Frankfurt und Seltene Drucke der Universitätsbibliothek konnten die illustrierten Bände der »Occulta-Sammlung« bis 2023 weitgehend digitalisiert und der breiten Öffentlichkeit

1 Zu den Beständen, deren Provenienz in der Frühen Neuzeit und zur Kooperation siehe den Beitrag von Bärbel Wagner und Raschida Mansour, vgl. https://merian-alchemie.ub.uni-frankfurt.de/projekt/alchemica-illustrata-bestaende-der-ub-frankfurt.

Berit Wagner/Corinna Gannon (Hg.), OPUS MAGNUM · Matthäus Merian d.Ä. und die Bebilderung der Alchemie, 2024.
https://doi.org/10.11588/arthistoricum.1311.c19532


609
MATTHÆVS MERIAN SENIOR, BIBLIOPOLA ET ICONOGRAPHVS CELEBERR.
Cernite defunctum Merianum sistimus ære
Quem flet cum Musis Præses Apollo suis
Et nos emeritum cur non, memorata, fleamus
Gloria Musarum qui fuit, atq decus.
Cælis atque typis poterant excusa probare,
Quantus, dum valuit, Vir Merianus erat
Hinc erit, et meritò, famà super æthera notus,
Fama, quæ meritis pendere digna solet.

zugänglich gemacht werden. Der Studientag »Weltlandschaften, Magier und der Stein der Weisen – Die Bilderfindungen des Kupferstechers Matthäus Merian d.Ä. für *Alchemica illustrata*« (Februar 2020), an dem sowohl der wissenschaftliche Nachwuchs des KGI als auch internationale Expertinnen und Experten zum Thema Kunst und Alchemie teilnahmen, schuf die Grundlage für den vorliegenden Sammelband.

Begleitend zu weiteren Lehrveranstaltungen und der Bildung einer Forschungs- und Projektgruppe am KGI war der nächste Schritt die im Mai 2021 erfolgte Realisierung der Virtuellen Ausstellung & Dynamischen Wissensplattform »Matthäus Merian d.Ä. und die Bebilderung der Alchemie um 1600«.[2] Hierbei handelt es sich um eine kontinuierlich anwachsende virtuelle Ausstellung, die sowohl die von Merian und seinen Frankfurter Kollegen Georg Keller oder Balthasar Schwan bebilderten Alchemiebücher als auch materielle Erzeugnisse der frühneuzeitlichen Alchemie katalogartig dokumentiert und zugleich aktuelle Forschungsergebnisse innerhalb und ebenso außerhalb des Projektes präsentiert. Die Plattform dient mit unterschiedlichen Text- und Vermittlungsformaten als zitierfähige Informationsquelle[3] und ist zugleich der Vernetzung relevanter Sammlungsbestände in Museen und Bibliotheken, Bild- und Forschungsdatenbanken sowie öffentlich zugänglichen Archivmaterialien gewidmet. Die sieben Kapiteln beziehungsweise Räumen zugeordneten Beiträge wurden und werden von renommierten Gastautorinnen und -autoren und zugleich von Studierenden sowie Mitgliedern der Merian-Forschungsgruppe des KGI verfasst. Eine wichtige Frage ist, neben der Diskussion zahlreicher Einzelbeispiele in ikonographischer, ikonologischer oder rezeptionsästhetischer Hinsicht, die Rolle der Frankfurter Verlage bezüglich der Bildung und Medialisierung von Netzwerken (Bilder als Kommunikationsmittel). Besondere Berücksichtigung findet dabei auch der Wissensaustausch mit den umliegenden Höfen. Der Verschränkung der (spirituellen) Alchemie mit dem Gebrauch von Bildern und anderen materiellen Objekten wird auf der Wissensplattform besonderer Raum eingeräumt, um die betreffenden Radierungen der Merianzeit in den übergeordneten europäischen Kontext zu stellen und dabei zugleich auf ein ausbaufähiges Themengebiet der Kunstgeschichte zu verweisen. Auch die umfassende Forschungsbibliographie, Verweise auf verwandte Projekte und Textsammlungen dienen der weiteren Erforschung der

< Fig. 1
Matthäus Merian d.J., *Porträt Matthäus Merian d.Ä.*, aus: *Memoria Merianaea. sive Epicedia, In praematurum et luctuosum Obitum*, Frankfurt a.M. 1650, Radierung / Kupferstich.
UB Frankfurt, Sign. Portr.Slg. Holzhausen 661a.

> Fig. 2
Matthäus Merian d.Ä., *Großer Stadtplan von Südwesten, Vogelschau auf Frankfurt am Main*, 1628, Radierung / Kupferstich.
Historisches Museum Frankfurt a.M., Inv. Nr. C09379.

2 Vgl. merian-alchemie.ub.uni-frankfurt.de. Dort auch zur Biographie der verschiedenen Akteure und zur Einführung in die Alchemie.

3 Die Texte der Merian-Wissensplattform sind zusätzlich für die nachhaltige Publikation auf »ART-Dok. Publikationsplattform Kunst- und Bildwissenschaften« (Universitätsbibliothek Heidelberg) vorgesehen.


FRANCOFURTI AD MOENUM, URBIS IMPERIALIS, ELECTIONI ROM: REGUM ATQ. IMPERATORUM
Rahm Hof
die Zeyl
Roß marckt
S. Catharina pfort
Unser Fraue berg
Nobilissimis, Magnificis, Amplissimis,
Prudentissimisq. D Dnn. Prætori, Consulibus,
Scabinis, et Senatoribus, inclytæ Vrbis et Reipubl.
Francofurtensis: Nec non Vniversis eiusdem Ciuibus
Viris Præstantissimis Humanissimis Integerrimisq.
Dominis Fautoribus, et Amicis suis, in Reuerentiæ,
Subiectionis, Gratitudinis, Amoris et Bene=
uolentiæ signum, lubens merito, Donat,
dicat, Consecrat.
Matthæus Merianus. Anno.
MDCXXVIII.
MOENUS


CONSECRATÆ, EMPORIIQUE TAM GERMANIÆ QUAM TOTIUS EUROPÆ CELEBERRIMI, ACCURATA DELINEATIO.
Gallia Lugdunum miratur, at Itala tellus
Rem Venetam, Hispanos operosa Sevillia iactat,
Londinum Tamesis, speciosa Antverpia Scaldem.
Ast ego Teuthonicas inter caput altius Vrbes
Effero FRANCFVRTUM, qua Pons tua Mæne fluenta
Saxeus, Vrbis opus, quindeno fornice sternit,
Saxonibus Francos clarissima nomina jungens
Sola ego Cæsaribus quondam delecta creandis
Glorior, et celebris mercatu duplices nomen
Vsque ad Hamaxobios peregrina merce propago.
Est foecundus ager, populus cum divite censu,
Cæsaribus seruata fides, prudensq. Senatus.
Hæc mihi si constent, quis me neget esse beatam:
Sic, voveo, I.L. Getofredus.
Klapper feldt
Fischer Veldt
F L U V I U S
Sachsenhausen
Affen port
Vrbs ego Mercurio sacra sum, Phoeboq. Iouiq.
Castalijs Musis, Palladiæq. Deæ.
Me Bromius, me flaua Ceres, Pomonaq. blando
Lumine respiciunt, me quoque magna Pales.
Nec Charites Nymphasq. mihi Venus alma negauit:
Quis charum superis me neget esse locum.
I.L.G.
Matthæus Merianus Basileensis, Civis et Calcographus
Francofurtensis mensus est, delineauit, expressit, cælauit, iurisq. publici fecit, Anno
1628.
ORIENS
OCCIDENS
MERIDIES
SEPTENTRIO

gegenseitigen Durchdringung von Kunst und Alchemie bzw. Naturmagie in der Frühen Neuzeit von der Mitte des 16. Jahrhunderts bis circa 1630. Mit diesem bewusst gesetzten Zeitfenster deckt sich die mit Frankfurt zu verbindende Phase der Bebilderung der Alchemie, die sich in ihrer Komplexität nur aus dem Vorlauf des 16. Jahrhunderts heraus verstehen lässt. Das im Jahr 1550 in Frankfurt publizierte *Rosarium philosophorum*[4] figuriert mit der an Ottheinrich von der Pfalz (1502-1556) gerichteten Dedikation und der somit angestrebten Verbindung in die höfische Welt zukunftsweisend für die Vernetzung von Fürstenalchemie und Sammlungspraxis mit dem Verlagsort Frankfurt. Fürsten waren Abnehmer kostspieliger, häufig deutschsprachiger *Alchemica illustrata*, sodass verschiedene Autoren der untersuchten Verlage, etwa Johann Daniel Mylius (1585 bis nach 1631) oder Michael Maier (1568-1622), professionelle Verpflichtungen am Hof in Kassel hatten.

Insbesondere zwischen 1615 und 1630 lässt sich in den eng verbundenen Verlagen von Johann Theodor De Bry (1561-1623) und Lucas Jennis (1590-1630) ein einzigartiges Phänomen beobachten: In einer außergewöhnlichen Konjunkturwelle brachten die beiden Verlagshäuser eine nie dagewesene Vielfalt alchemistischer und alchemisch-spiritueller Druckschriften hervor. Nicht zufällig deckte sich diese Produktionsphase mit dem Boom derartiger Literatur in Europa und der überall anzutreffenden Suche nach dem ›Stein der Weisen‹. Ein vielbesprochenes Ziel der *Alchemica illustrata* der Frühen Neuzeit war es in diesem Kontext, dem Bild als Medium einen außergewöhnlichen Sonderstatus als eigenständiges Mittel der Wissens- und Erkenntnisvermittlung zu verleihen.[5] Weniger untersucht ist allerdings, dass die Bilder – der christlich-mystischen Bildpraxis vergleichbar – als Teil quasireligiöser, meditativer und imaginativer Strategien zu rituellen Objekten werden konnten, mittels deren die Betrachter zu visionären Erkenntnissen gelangten.[6]

Keine anderen Verlagshäuser, auch nicht in den bekannten Druckzentren der *Alchemica*-Literatur (Basel oder Straßburg), konnten in vergleichbarer Vielfalt und künstlerischer Qualität die Bebilderung der Alchemie der Frühen Neuzeit mehr prägen. Wollte man diesen bildnerischen Vorgang mit einer alchemischen Metapher umschreiben, könnte man von einem wahrhaftigen ›Opus magnum‹ sprechen, zumal auch die Quantität und Rezeptionskraft der hochwertig produzierten und bebilderten Bücher bisherige Maßstäbe übertraf. Während andere Unternehmer sicherlich auch

4 Gamper/Hofmeier 2002.

5 Obrist 1982; Putscher 1983; Bauer 2000; Fankhauser 2007; Laube 2014; Lüthy 2018; Forshaw 2020b; Feuerstein-Herz/Frietsch 2021.

6 Z.B. Forshaw 2011 sowie Gannon 2022b.



Fig. 3
Matthäus Merian d.Ä., *Ergon / Parergon*, aus: *Theophil Schweighart* (Daniel Mögling), *Speculum sophicum rhodo-stauroticum,* Frankfurt 1618, Radierung.
Wolfenbüttel, HAB, Sign. A: 24.3 Quod. (3).

aus finanziellen Gründen auf die kostspielige Illustration verzichteten, schien diese Strategie – zur Freude der Autoren – bei De Bry und seinem Stiefneffen Jennis Programm zu sein. Die eingängigen Druckgraphiken, die sich vielfach zu Ikonen der Alchemie etablierten, fehlen bis heute in keiner wissenschaftlichen oder populärwissenschaftlichen Publikation zur Alchemie, Hermetik und Naturmagie der Frühen Neuzeit.

Für diesen durchschlagenden Erfolg zeichnete – insbesondere unter künstlerischen Gesichtspunkten – vor allem ein Akteur verantwortlich: der aus Basel stammende Kupferstecher Matthäus Merian d.Ä. Während Johann Theodor De Bry bereits zwischen 1609 und 1619 aufgrund konfessioneller Konflikte nach Oppenheim ausgewichen war, kam Merian nach längerer Reisetätigkeit 1616 dort an. Schnell heiratete er De Brys

Tochter, was ihn zu einem der späteren Erben des Verlags machte. Zugleich wurde er für Lucas Jennis in Frankfurt tätig, und auch De Bry hatte die Produktion seiner Buchillustrationen höchstwahrscheinlich zu keinem Zeitpunkt von Frankfurt nach Oppenheim verlegt, was Merian wahrscheinlich öfter in die Reichsstadt führte (**Fig. 2**).[7] Als angehender Künstler bekam und nutzte Merian die einmalige Gelegenheit, bis 1625 fast 20 Schriften der namhaftesten Autoren der Alchemie und Naturmagie zu bebildern. Dafür realisierte er in einer im vorliegenden Sammelband hinterfragten komplexen Zusammenarbeit mit Autoren und Verlegern ausgeklügelte Bildsynthesen, für die er verschiedene Bildtraditionen mit seinen eigenen Innovationen verschmelzen ließ.

Charakteristisch für Merians Bilderfindungen, die häufig zwischen wissenschaftlich anmutenden Kreisschemata und mimetischen Schilderungen oszillieren, sind die realistischen Landschaften und der ›malerische‹, an Gemälden orientierte Stil. Damit hob Merian die alchemischen Buchillustrationen auf ein bis dahin seltenes künstlerisches Niveau. Innerhalb eines vergleichsweise kurzen Zeitraums gelang es ihm, die Ikonographie der Alchemie in einem bis dato ungekannten Ausmaß auszudifferenzieren. Und das nicht ohne Folgen: Die neu kreierten Bilderzyklen, Titel- und Einzelblätter wurden weitreichend rezipiert und bildeten bald einen wesentlichen Teil des Bildkanons der europäischen Alchemie.

Die von Merian bebilderten *Alchemica* gehören zu den Meisterwerken des Buchdrucks im frühen 17. Jahrhundert. Es ist erstaunlich, dass die Kunstgeschichte es bisher versäumt hat, Merians und zugleich die in Frankfurt verortete Weiterentwicklung der Ikonographie der Alchemie zu würdigen, obwohl das Themengebiet der Alchemie, teils auch mit einem Fokus auf die Bilder der Alchemie, in den vergangenen Jahren wiederholt Gegenstand von Fachtagungen[8] und Sonderausstellungen[9] war. Das mittlerweile gut untersuchte – gemeinsame – Ziel frühneuzeitlicher Alchemiker, Alchemisten und bildender Künstler, nach der Transformation von Materie und der perfekten Imitation der Natur zu streben,

7 Wenngleich De Bry seine Offizin verlegte, verblieb die Druckerwerkstatt in Frankfurt. Zu den einzelnen Stationen siehe vor allem die Publikationen von Lucas Heinrich Wüthrich, bes. Wüthrich 2007.

8 Z.B. das Internationale Symposium »Alchemical Laboratories. Practices, Texts, Material Relics«, 19.-21. Februar 2020 in Wien und Oberstockstall (International symposium »Alchemical Laboratories. Practices, texts, material relics«, February 19-21, 2020 in Vienna and Oberstockstall).

9 Zu nennen sind vor allem die in Düsseldorf (Museum Kunstpalast, 2014), Los Angeles (Getty Research Institute, 2016/17), Berlin (Kulturforum, 2017) und jüngst in Lemgo (Weserrenaissance Museum, Schloss Brake, 2023) gezeigten Schauen. Siehe exemplarisch folgende Kataloge: Akat. Kunst und Alchemie 2014; Akat. Goldenes Wissen 2014.

bildet eine wichtige Grundannahme der hier anvisierten Forschung, auch bezüglich der Austauschprozesse zwischen alchemischen Autoren mit Malern oder Kupferstechern.[10]

Merians Stellung als ›die richtige Adresse für Alchemisten, Hermetiker und Rosenkreuzer‹[11] ist dabei schon seit längerer Zeit ein Allgemeinplatz, jedoch ist eine dezidierte Untersuchung seiner Illustrationspraxis bis zum jetzigen Zeitpunkt ein Desiderat. Zwar hat der wichtigste Merian-Forscher, Lucas Heinrich Wüthrich, bereits 1963 mit der kritischen Edition des berühmten Emblembuchs *Atalanta fugiens* (1617/18) und der darauffolgenden Kontextualisierung der merianschen Bilder der Alchemie im Œuvre des Radierers erste wegweisende Akzente einer kunsthistorischen Betrachtung gesetzt. Aufgrund einer grundsätzlich anderen Ausrichtung hatte er allerdings keine umfassenden Überlegungen zum Thema der Verbindung von Kunst und Alchemie in den beiden Frankfurter Verlagen angestellt. Entsprechend hat der Schweizer Kunsthistoriker dankenswerterweise das für weitere Forschungen unverzichtbare Corpus der Bilder der Alchemie bereits 1972 weitgehend bestimmt und wichtige – weiter zu vertiefende – Fragen zur Händescheidung zwischen De Bry, Merian und Balthasar Schwan aufgeworfen. In der von Wüthrich kuratierten Jubiläumsausstellung zum »400. Geburtstag des hochberühmten Delinatoris (Zeichners), Incisoris (Stechers) et Editoris (Verlegers)« (Frankfurt und Basel 1993) und in der einschlägigen, 2007 erschienenen Biographie ist Merians Betätigung auf dem Feld der Alchemie klar als bemerkenswertes Kapitel hervorgehoben.[12] Noch 2021 hat Wüthrich – in Kooperation mit dem Frankfurter Projekt – die Illustrationen von Daniel Möglings (1596-1636) Rosenkreuzerschrift *Speculum sophicum rhodo-stauroticum* (1618) Merian zugeschrieben und damit die 2012 hervorgebrachte (wissenschafts-)historische Argumentation des Rosenkreuzer-Spezialisten Carlos Gilly verifizieren können (**Fig. 3**).[13]

Die kunsthistorischen Aufsätze von Edith Trenczak (1965) und Rosamunde Neugebauer (1993) haben weiterhin wichtige Anstöße zur weiteren Kategorisierung, Interpretation und Datierung der Frankfurter *Alchemica illustrata* und zu Merians Rolle im gesamten Output der

10 Smith 2004.

11 Forshaw/Van Kooy 2014, bes. S. 79-80 (leider ohne Fußnoten) oder Klossowski de Rola 1988 (mit Ausführungen zum Verlag Johann Theodor de Bry).

12 Wüthrich 1972; Akat. Merian 1993; Wüthrich 2007, S. 160-180 zu religiösen Schriften und Religiosität Merians und Abschnitt *Merian und Alchemie*, S. 210-240 sowie S. 93f.

13 https://merian-alchemie.ub.uni-frankfurt.de/ausstellung/iii-gelehrten-alchemisten-ein-gesicht-geben-netzwerke-verdichten/merian-illustriert-die-idee-der-rosenkreuzer-speculum-sophicum-rhodo-stauroticum-1618.

Verlage De Bry und Jennis gegeben.[14] Für einen weiter gefassten Blick wegweisend ist insbesondere der Beitrag von Marielene Putscher (1983), der »Das Bild der Welt« in den Motiven De Brys und Merians in einen bildtheoretischen Zusammenhang mit der »Alchemie und Kosmographie« und den alchemistischen Bildfolgen des 14. und 16. Jahrhunderts bringt.[15] Putscher, die Kunsthistorikerin und zugleich Medizinhistorikerin war und auch zum spätmittelalterlichen *Buch der Heiligen Dreifaltigkeit*[16] publiziert hat, gelingt es in ihrer Studie, am Beispiel der Frankfurter *Alchemica illustrata* perspektivisch und skizzenhaft an die Betrachtungen zu *Les débuts de l'imagerie alchimique. XIVe-XVe siècles* von Barbara Obrist (1982)[17] anzuschließen. Wenn auch ihr Fazit, dass Merian im Zuge der nahenden Auflösung der »Synthese von Erforschung der Natur – der Minerale und Metalle wie der pflanzlichen Auszüge und Flüssigkeiten – und poetischen Schriften« lediglich »das Ende der Alchemie« einläutete,[18] diskussionswürdig scheint, weist die Autorin den merianschen Bildern die Markierung einer Zäsur zu und adressiert wichtige spätmittelalterliche Vorläufer beziehungsweise illustrierte Prunkhandschriften.

Die erste ausführliche und anknüpfungsreiche Betrachtung von Merians programmatisch vollzogener Synthese von alchemischen Symbolfiguren und malerischer Landschaft im alchemischen Emblem ist unlängst von dem Kunsthistoriker Michael Gaudio durchgeführt worden (2020).[19] In der Breite hier nicht aufzuzählen sind darüber hinaus die zahlreichen Publikationen mit einem philosophischen, germanistischen oder (wissenschafts-)historischen Ansatz, die wichtige Fragen aufwerfen oder Bildinterpretationen anstellen, die der bild- und kunsthistorischen Analyse der merianschen *Alchemica* äußerst zuträglich sind. Stellvertretend sind zu nennen – mit einem Publikationsdatum in jüngerer Zeit – beispielsweise die einschlägigen Veröffentlichungen des in Amsterdam ansässigen Ritman Research Institute mitsamt der *Bibliotheca Philosophica Hermetica* unter federführender Mitarbeit von Peter Forshaw (History of

14 Trenczak 1965 mit wichtigen Bemerkungen zur Genese der Bilder, zur Händescheidung der Illustratoren und zur innovativen Fokussierung auf den sonst wenig beachteten Jennis; Neugebauer 1993a.

15 Putscher 1983 (siehe auch Putscher 1975) mit einem interdisziplinären Ansatz (mit teils veralteten Zuschreibungen).

16 Putscher 1986 im Rahmen der in der Herzog August Bibliothek in Wolfenbüttel veranstalteten Tagung »Die Alchemie in der europäischen Kultur- und Wissenschaftsgeschichte«, publiziert in den Wolfenbütteler Forschungen, Bd. 32, hg. von Christoph Meinel.

17 Obrist 1982 und 2003.

18 Putscher 1983, S. 26.

19 Gaudio 2020.

Hermetic Philosophy, University of Amsterdam)[20] oder das Editionsprojekt zu Michael Maiers *Atalanta fugiens* (1617/18) von Tara Nummedal und Donna Bilak an der Brown University in Providence[21] bis hin zu den Beiträgen aus dem an der Freien Universität Berlin angesiedelten Forschungsprojekt »*Alchemia poetica.* Chemisches Wissen und Dichtung um 1600«[22] unter der Leitung von Volkhard Wels.[23] Unverzichtbar sind zudem die verschiedenen Publikationen der an der Herzog August Bibliothek in Wolfenbüttel (HAB) angesiedelten Projekte mit dem Schwerpunkt auf der Alchemie und Naturmagie.[24]

Aus der Perspektive der Forschungsgeschichte rückt das Frankfurter Merian-Projekt demnach die thematisch verschiedenen Bilderfindungen, die häufig von Merian stammen und in künstlerischer und intellektueller Qualität neue Maßstäbe setzten, in den Mittelpunkt eines explizit kunst- und kulturhistorischen Interesses und betrachtet die alchemische Bildgeschichte aus der Perspektive der Künstler. Es wird nach den spezifischen Bildstrategien für das Entwerfen der Titelkupfer und der allegorischen Bildfolgen, nach deren ikonographischen Vorbildern und ebenso nach der Bedeutung des Motivtransfers zwischen Antwerpen, Straßburg, Prag und Frankfurt gefragt. Insbesondere soll die Rolle des weitgereisten Merian als intimer Kenner der alchemischen Materie im Kontext der Frankfurter Verlage Johann Theodor De Bry und Lucas Jennis näher untersucht werden.[25] Dabei gilt es, den mehr oder weniger direkten Einfluss des Kupferstechers und Radierers – und der bildenden Künstler im Allgemeinen – auf die *Bebilderung der Alchemie* zu bestimmen. Merians schöpferische Tätigkeit wird somit eingebunden in die Untersuchung des wissengenerierenden Zusammenspiels von Autor, Verleger und Illustrator, welches erstmals auch den elementar wichtigen Austausch mit Künstlerkollegen wie Balthasar

20 Forshaw/Van Kooy 2014.

21 Furnace and Fugue 2020.

22 Teilprojekt SFB 980 »Episteme in Bewegung. Wissenstransfer von der Alten Welt bis in die Frühe Neuzeit«. Im Rahmen eines der Unterprojekte bereitet Simon Brandl unter anderem eine kommentierte deutsche Übersetzung der *Atalanta fugiens* vor. Siehe auch den aus dem Projekt resultierenden Tagungsband »Michael Maier und das (al)chemische Wissen um 1600« (Publikation zur Tagung von 2022 in Vorbereitung).

23 Z.B. Wels 2021.

24 Mit einer seit Jahren kontinuierlich breit aufgestellten Förderung der Erforschung der frühneuzeitlichen Alchemie bietet die HAB einen wichtigen Platz für den kollegialen Austausch. Vgl. Akat. Goldenes Wissen 2014; Feuerstein-Herz/Frietsch 2021. Siehe auch das Projekt von Stefan Laube »Bilder aus der Phiole« (www.hab.de/bilder-aus-der-phiole-untersuchungen-zur-bildsprache-der-alchemie-in-der-fruehen-neuzeit).

25 Zu Merians persönlichem, durch die Integration in verschiedene (Künstler-)Netzwerke bedingtem Verhältnis zur Alchemie siehe insbesondere den Abschnitt Merian und ›die‹ Alchemie, in: Wagner 2021/2023 mit weiterführender Literatur.

Schwan, Eberhard Kieser oder Georg Keller näher betrachtet. Außerdem gilt es, die bildnerische Innovationsleistung nicht ohne den Fundus der höchst unterschiedlichen Vorlagen in den Verlagen und in den enzyklopädischen Sammlungen der gut vernetzten ›Liebhaber der Alchemie‹ – die sich selbst häufig auch als *Kunſtliebhaber* bezeichneten – zu rekonstruieren. Hierbei geht es um Entwicklungen und Prozesse, die im ausgehenden 16. Jahrhundert kulminieren, da beispielsweise flottierende Manuskripte in das Druckformat kommen, die Illustratoren demnach eher als Transformatoren denn als Innovatoren tätig wurden.

Mit der 2021 im Rahmen des Projekts erfolgten ›Wiederentdeckung‹ der handschriftlichen Druckvorlage zum Teilband *De technica microcosmi historia* (1619) aus Robert Fludds Enzyklopädie *Utriusque cosmi historia* durch Ute Frietsch (Wolfenbüttel) und Laura Etz konnte der Erforschung der merianschen *Alchemica* ein spektakuläres Untersuchungsobjekt hinzugefügt werden (**Fig. 4**). Aus dem Besitz der Frankfurter Patrizierdynastie Zum Jungen über städtische Institutionen schließlich in das Magazin der Frankfurter Universitätsbibliothek gelangt, rangiert die Druckvorlage im Verein mit der in Oppenheim publizierten Enzyklopädie des englischen Arztalchemisten als einzigartige Möglichkeit, den Entstehungsprozess der Frankfurter *Alchemica illustrata* besser nachzuvollziehen. Es kann exemplarisch rekonstruiert werden, wie Merian nach den Entwürfen eines bislang unbekannten Zeichners – womöglich Fludd selbst – die Radierungen auf höheres künstlerisches Niveau brachte, nicht aber als Innovator im engeren Sinn anzusehen ist.[26]

Diese Beobachtung deckt sich mit einer der Kernfragen, die das Frankfurter Merian-Projekt seit Beginn der Untersuchungen 2018 und mit der Publikation der Virtuellen Ausstellung & Dynamischen Wissensplattform ins Zentrum gestellt hat. Denn mit dem Bekanntwerden der verloren geglaubten Druckvorlage deutet einiges darauf hin, dass es sich bei den teils sehr unterschiedlichen Bilderfindungen – die aus verschiedenen Themengebieten und Spielarten resultieren – weitgehend um intellektuell-künstlerische Gemeinschaftsproduktionen mit jeweils variablen Anteilen bezüglich der Entwürfe gehandelt haben muss.

Entsprechend wird neuerdings vermutet – bestätigt durch die aktuellen Erkenntnisse zur erwähnten Frankfurter Druckvorlage –, dass auch der Rosenkreuzer Daniel Mögling seinem Frankfurter Verlag und ebenso dem Kupferstecher Merian Entwurfsskizzen beziehungsweise eine bereits bebilderte Druckvorlage für die Umsetzung der Illustrationen des

26 Powitz 1988, S. 7 (Eintrag zur illustrierten Druckvorlage); Frietsch 2022; Wagner 2023a. ▸ Frietsch, S. 141-160 und das zugehörige Projekt.

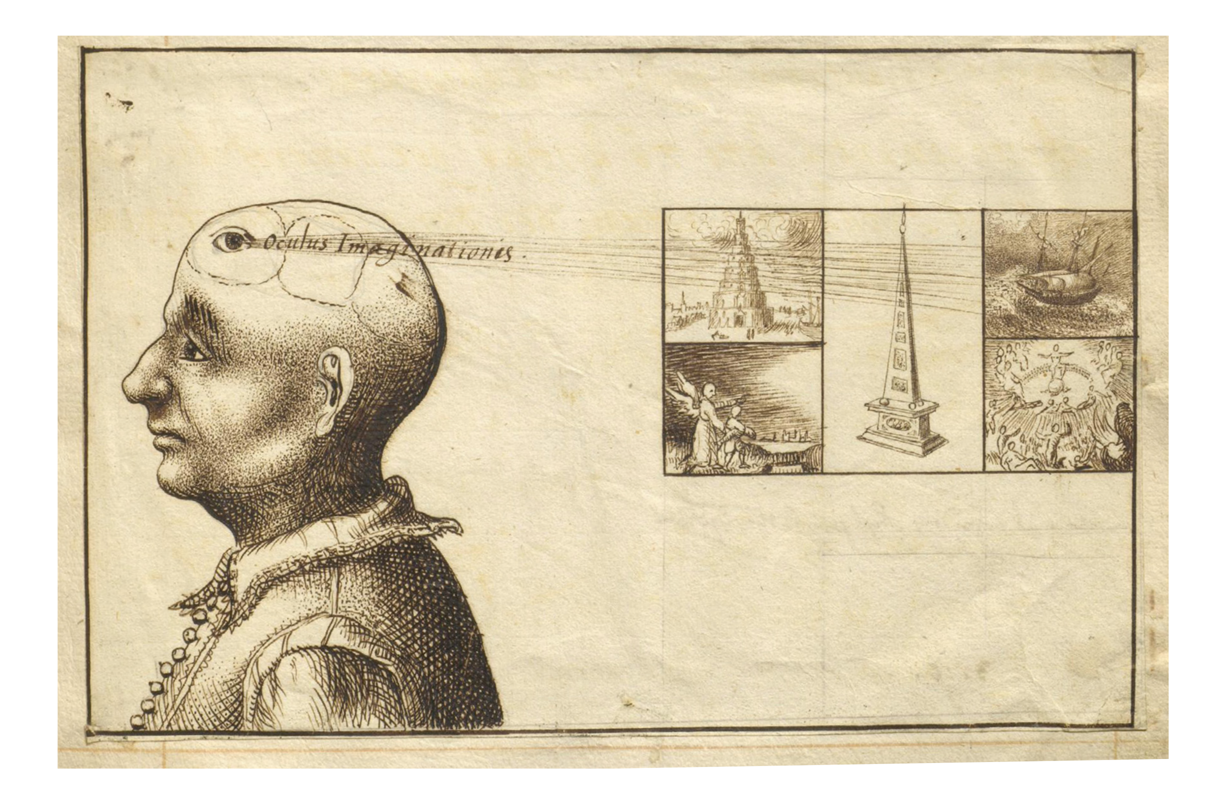


Fig. 4
Entwurf *Oculus Imaginationis (Ars memoriae)*, aus: Robert Fludd, *Utriusque technica microcosmi historia*, o.J., montierte Federzeichnung, Detail.
Frankfurt a.M., UB, Sign. MS lat. qu. 15, fol. 57r.

Speculum sophicum rhodo-ſtauroticum vorlegte. Unter anderem verweist Uwe Maximilian Korn, der hauptsächlich literaturwissenschaftliche Überlegungen für seine Argumente anstellt, auf eine erst jüngst bekanntgewordene Zeichnung, die Mögling für das *Album amicorum* eines Studienkollegen anfertigte und die das beachtliche Zeichentalent Möglings unter Beweis stellt.[27]

Insgesamt darf zu keinem Zeitpunkt die Rolle der Verleger – beide mit einem eigenen Œuvre (De Bry) oder zumindest einer Ausbildung als Kupferstecher (Jennis) dokumentiert – mit dem sammlungsartigen Fundus der Verlagshäuser und der engen Beziehung zur zweimal jährlich veranstalteten Frankfurter Messe aus dem Blickfeld geraten.[28] Nicht zu vergessen ist weiterhin das polyglotte Frankfurter Künstlermilieu, welches im ersten Drittel des 17. Jahrhunderts wiederholt Möglichkeiten

27 Korn 2023. Zu Möglings Eintrag in das *Album amicorum* des Matthias Heuschkel von 1616 vgl. merian-alchemie.ub.uni-frankfurt.de.

28 Vgl. ebenda die Einträge besonders in Raum I *Merian und die Tradition der Alchemica illustrata in Frankfurt*, Raum III *Gelehrten Alchemisten ein Gesicht geben – Netzwerke verdichten*; Wagner 2021/23 oder die Projektbeschreibung.

des Austauschs, nicht zuletzt mit den flämischen Malern und Kupferstechern, bot.[29]
Bei aller gewünschten Belebung einer spezifisch kunsthistorischen Forschung kann man die Realisierung der *Alchemica illustrata* in der Frankfurter Merian-Zeit selbstverständlich nur interdisziplinär rekonstruieren. Der vorliegende Sammelband möchte daher mit Beiträgen von 16 internationalen Autorinnen und Autoren aus unterschiedlichen Fachrichtungen den komplexen Fragestellungen Rechnung tragen und bildet somit eine inhaltliche Erweiterung zur Präsentation der Forschungsergebnisse auf der Merian-Wissensplattform. Merians Bilderfindungen für die laborierende wie für die spirituelle Alchemie werden hier aus verschiedenen Perspektiven beleuchtet, um so einen möglichst umfassenden Einblick in die komplexen Bildgenesen und -synthesen zu bieten. Genuin kunsthistorische Fragestellungen, wie etwa in Bezug auf die Rezeption und Transformation ikonographischer Traditionen, sind dabei ebenso entscheidend wie weiterführende kulturhistorische Überlegungen oder ein chemiehistorisches und praktisches Verständnis der beschriebenen Prozesse. Die allumfängliche Erforschung der Verschränkung von Kunst und Alchemie muss zwangsläufig interdisziplinär erfolgen.
Mit seiner Zweiteilung wahrt das Buch den Charakter eines Ausstellungskatalogs: Der erste Teil enthält vertiefende Aufsätze, bei denen es sich um ausgearbeitete Versionen der auf dem Studientag im Februar 2020 gehaltenen Vorträge und Beiträge weiterer geladener Autorinnen und Autoren handelt.
Berit Wagner eröffnet den Band mit ihrem Aufsatz, in dem sie die Freie Reichs- und Handelsstadt Frankfurt am Main als bedeutendes und an sämtliche Fürstenhöfe Europas ausstrahlendes Kunstzentrum präsentiert. Sie skizziert die Anfänge der *Alchemica illustrata*, die als noch wenig beachtete Quartiermacher für Merians um 1617 einsetzende Schaffenskraft gelten können. Als wegweisend identifiziert Wagner die von Johann Bringer verlegte und reich illustrierte *Occulta Philosophia: Von den verborgenen Philosophischen Geheimnussen der heimlichen Goldblumen/ und Lapidis Philosophorum* (1613). Sie beleuchtet die Herausbildung von Merians unverkennbarem Stil und nimmt den dicht vernetzten Merian-Zirkel, bestehend aus der Trias von Autoren, Verlegern und Künstlerkollegen, in den Blick. Erstmals kann so das komplexe personelle Gefüge skizziert werden, aus dem die alchemischen Bildwelten des frühen 17. Jahrhunderts entstanden. Die von Wagner abschließend angeschnittene spannende und nicht in allen Fällen eindeutig zu beantwortende

29 Kirch/Münch/Stewart 2019.

Frage nach der Aufgabenverteilung bei der Bildproduktion soll auch in den folgenden Beiträgen aufgegriffen werden.

Stefan Laube nimmt die oft aufwendig gestalteten Titelkupfer alchemistischer Publikationen in den Blick und untersucht die Neuerungen für diesen Bildtypus, die Merian im Dialog mit Autoren wie Michael Maier und Robert Fludd entwickelte. Dafür betrachtet Laube gedruckte Titelblätter vom frühen 16. Jahrhundert bis in das erste Viertel des 17. Jahrhunderts. Anschließend ergründet er die Ursachen für die Konjunktur von *Alchemica*-Drucken zwischen 1615 und 1625 und findet diese u.a. in der Etablierung des protestantischen Glaubens und daraus hervorgegangenen spiritualistischen Frömmigkeitsbewegungen, wie die der Rosenkreuzer, die von Religiosität und Naturwissenschaft zu gleichen Teilen geprägt waren und sich alchemistischer (Bild-)Sprache bedienten. Zugleich trugen europaweite politische Umwälzungen am Vorabend und während des Dreißigjährigen Krieges zur Dissemination pansophisch inspirierten Gedankenguts bei. Druckereien und Verlage dürfen als »geistige Zentren«, als Umschlagplatz für politische, spirituelle und naturwissenschaftliche Ideen gelten. In der Alchemie fanden diese Ideen einen gemeinsamen Nenner. Die Kriegsjahre dürfen aber sogleich der Grund gewesen sein, wie Laube herausgearbeitet hat, weshalb Merian die Produktion von *Alchemica* mit einem Mal einstellte, denn sie hätten »ein geschäftsschädigendes Signal konfessioneller Wankelmütigkeit gesetzt«.

Thomas Hofmeier präsentiert einen Überblick über die Genese der allegorischen Bildserien in alchemistischen Drucken, die mit Domenico Beccafumis *De re metallica* (1540-1550) ihren Ausgang nahm und über Leonhard Thurneyssers *Quinta essentia* (1570) und Heinrich Khunraths *Amphitheatrum sapientiae aeternae* (1595/1609) in Michael Maiers *Atalanta fugiens* (1617/18) kulminierte. Diese kaleidoskopartige Zusammenstellung macht die Qualität und Charakteristik von Matthäus Merians Illustrationen deutlich. So verorte er seine allegorischen Bildmotive stets vor vollständig ausformulierten Landschaften und naturalistisch gestalteten Hintergründen, die »bildliche Umsetzung der Vorstellung, dass Alchemie die Natur imitiere«. Anhand ausgewählter Bildbeispiele analysiert Hofmeier Merians gestalterische und technische Strategien, um diesen Eindruck im Medium der Druckgraphik zu erzielen. Darüber hinaus sei es Merian gelungen, komplexe Inhalte in einem Bild zu kondensieren und neue visuelle Ausdrucksformen zu finden. Merian habe, so Hofmeiers Fazit, »Vokabular und Grammatik der alchemischen Bildsprache vor allem durch Ergänzung geprägt. Reger Gebrauch des Hintergrunds als Informationsträger und kinematographische Szenen sind Eckpfeiler der neuen Grammatik. Mythologische Figuren und Szenen erweitern das Vokabular.«

Corinna Gannon widmet sich der »alchemistischen Menagerie« und geht der Frage nach der Bedeutung in der alchemistischen Bildsprache nach. Merian speiste, wie Gannon zu zeigen versucht, seine Illustrationen mit verschiedenen Bildvorlagen, die jenseits der *Alchemica*-Literatur ihren Ursprung haben. So macht sie Tierfabelbücher, wie Aegidius Sadelers 1608 in Prag gedrucktes *Theatrum morum,* für die Ikonographie der *Atalanta fugiens* und das *Buch Lambspring* fruchtbar. Damit schlägt sie eine Brücke zwischen Frankfurt am Main und *dem* Zentrum alchemistischer Studien um 1600: dem Hof Kaiser Rudolfs II. in Prag. Sie zeigt einerseits, wie das Interesse des Habsburgerkaisers an naturkundlichen Studien schließlich auch Niederschlag in der ausdifferenzierten Ikonographie der Alchemie fand, andererseits legt sie nahe, dass zwischen dem Kaiserhof in Böhmen und der Freien Reichsstadt am Main in Bezug auf die Bebilderung der Alchemica ein fruchtbarer Austausch stattgefunden haben muss.

Ute Frietsch beleuchtet in ihrem Beitrag die Zusammenarbeit zwischen Robert Fludd, Johann Theodor De Bry und Matthäus Merian anhand des in der Frankfurter Universitätsbibliothek aufbewahrten Manuskripts, das als Druckvorlage für einen Teilband aus Fludds Hauptwerk *Utriusque cosmi historia* (1617-1619) diente. Erstmals kann so der Prozess der Bebilderung, der eine genaue Abstimmung zwischen Autor, Illustrator und Verleger erforderlich machte, anschaulich gemacht werden. Frietsch kann zudem plausibel machen, dass die Bildideen auf Fludd selbst zurückgehen und dass er eng in die finale Umsetzung eingebunden war. Merians »Beitrag zur Ikonographie der Werke Fludds« sei jedoch »sehr hoch zu veranschlagen«. Gleiches treffe für De Bry als Vermittler und »Übersetzer« zwischen Autor und Illustrator zu, der den komplexen, Länder und Sprachen übergreifenden Entstehungsprozess dieses bild- und textgewaltigen Opus koordinierte.

Ivo Purš geht bei der Entstehung der multimedial gestalteten *Atalanta fugiens* von einer engen Zusammenarbeit zwischen Maier und Merian aus. Er beleuchtet hierfür die Tradition der Emblembücher und nimmt Maiers Biographie in den Blick. So kann er zeigen, dass Poesie und Musik Maiers Schaffen von Beginn an prägten, jedoch erst durch die Zusammenarbeit mit Merian zu voller Blüte kamen. Insbesondere Musik habe bei der Erfassung der Inhalte der *Atalanta fugiens* eine wichtige Rolle gespielt, da sie zeitgenössischen physiologischen Vorstellungen zufolge die kognitiven Fähigkeiten des Menschen in Gänze erfasse. Merian sei vor die Herausforderung gestellt gewesen, das Emblembuch mit ›sichtbarer‹ Musik und ›hörbaren‹ Bildern zu versehen. Purš geht in seinem Beitrag den dafür notwendigen gestalterischen und erzählerischen Strategien nach.

Katja Lehnert widmet sich in ihrem Beitrag dem alchemischen Emblembuch *Lambspring* oder *De lapide philosophico*, das bis zum frühen 17. Jahrhundert in mehreren illustrierten Handschriften kursierte. Merian überführte die allegorischen Bilder 1625 in den Druck. Indem Lehnert drei ausgewählte ›Figuren‹ untersucht, kann sich nachweisen, dass hierfür sowohl verschiedene Handschriften konsultiert als auch eigene Komponenten ergänzt wurden. Dies lege auch eine inhaltliche Auseinandersetzung mit der alchemistischen Thematik nahe. Anders als im Fall von Fludds *Utriusque cosmi historia* war der Autor jedoch nicht in die Drucklegung involviert. Ob Merian oder der Verleger Lucas Jennis hauptverantwortlich für die Bildfindungen war, muss offenbleiben.
Sergei Zotov illustriert die Genese in alchemistischen Handschriften. Maßstäbe setzten hierbei eine Pariser und eine Wiener Handschrift aus dem 14. Jahrhundert, deren allegorische Bildsprache Eingang in das *Buch der Heiligen Dreifaltigkeit*, die *Aurora consurgens*, den *Splendor Solis* und das *Rosarium philosophorum* fand. Bestimmte Motive wurden, wie Zotov zeigt, immer wieder neu zusammengesetzt und variiert. Auch Matthäus Merian habe sich offensichtlich aus einem Pool an Bildvorlagen bedient, der ihm aus verschiedenen Handschriften bekannt gewesen sein muss. Darüber hinaus kann Zotov deutlich machen, dass Merians Bildfindungen wiederum Eingang in Handschriften des 17. und 18. Jahrhunderts fanden, was die fortwährende ›Transmutation‹ alchemistischer Bildmotive und die Popularität der merianschen Illustrationen veranschaulicht.

Der zweite Teil des Bandes umfasst kürzere, exemplarisch ausgewählte und zugleich zentrale Einträge der dynamischen Wissensplattform, die mit aktuellen Forschungsergebnissen aufwarten können. Hier werden einzelne Themen, Bücher, Motive oder Artefakte in den Blick genommen, die mittelbar oder unmittelbar mit Merians alchemischer Bildwelt, seinem gelehrten Umfeld und der Alchemiepraxis in Zusammenhang stehen:
Peter Forshaw stellt eine der bedeutendsten Inkunabeln der Bebilderung der Naturmagie vor: den von Hans Vredeman de Vries für Heinrich Khunraths theosophische Schrift *Amphitheatrum sapientiae aeternae* gefertigten Kupferstich *Oratorium / Laboratorium*. Bei einer genauen Analyse des Blattes und seiner Quellen identifiziert Forshaw vier kardinale und für Khunraths okkulte Praxis charakteristische Aspekte, die hier vier Abschnitten des gezeigten Raumes zugeordnet sind: Neben dem *Oratorium* und dem *Laboratorium* sind es auch das *Auditorium* und das *Dormitorium*, in denen sich jeweils ein Teil von Khunraths göttlicher, theosophischer Inspiration vollziehen soll.

Dem stellt **Berit Wagner** die bild- und kunsthistorische Synthese von Merians Systembild, der *Alchemischen Weltlandschaft*, gegenüber, die die alchemische Lehre diagrammartig und allegorisch zugleich auf hohem künstlerischen Niveau zu komprimieren versucht. Erstmals wird dabei auf die verwandten Vorbilder und Bildformulare, unter anderem aus der christlichen Ikonographie, und nicht zuletzt auch auf Khunraths spektakuläres *Oratorium / Laboratorium* verwiesen. Ebenso wie Khunraths Meditationsbild war die *Alchemische Weltlandschaft* wichtiges Utensil der quasireligiösen Bildpraxis der frühneuzeitlichen Alchemiker und Theosophen.

Corinna Gannon widmet sich der Frage, inwiefern Merian selbst mit der alchemischen Lehre vertraut gewesen sein könnte und sich auch dadurch für die Illustration der *Alchemica*-Literatur qualifizierte. In Ermangelung biographischer Quellen zeigt sie Analogien zwischen Kunst- und Alchemiepraxis auf und beleuchtet dafür die Kunst des Radierens. Anhand von Merians Illustrationen für die Kosmogenese in Robert Fludds *Utriusque cosmi* (1617) versucht sie Rückschlüsse auf eine mögliche praktische Auseinandersetzung des Radierers mit dem alchemistischen Topos der Transformation und Neuschöpfung von Materie zu ziehen.

Aus der Sicht eines Chemikers und Chemiehistorikers nimmt **Rainer Werthmann** ein weiteres Mal den Theosophen Heinrich Khunrath in den Blick. Er untersucht dessen in Buchillustrationen überlieferten alchemischen Ofen, den »Philosophischen Athanor«, auf seine Funktionsfähigkeit und Rezeption unter anderen (Al-)Chemikern. Werthmann identifiziert dieses für seine Zeit innovative Laborgerät als einen »Schritt in die Zukunft (...), weg von einer schmutzigen ›Sudelküche‹ und hin zum heutigen peinlich sauberen Labor, in dem wissenschaftlich gearbeitet wird«.

Corinna Gannon und **Christoph Jäggy** nehmen Emblem 24 der *Atalanta fugiens* (1618) zum Ausgang für experimentalarchäologische Studien. Was in Michael Maiers Schrift im mythoalchemischen Gewand eines gefräßigen Wolfes erscheint, der einen König verschlingt, welcher anschließend im Feuer auf wundersame Weise zu neuem Leben erwacht, können die Autoren als einen vielfach angewandten alchemistischen Prozess identifizieren und eigenhändig nachvollziehen: die Goldscheidung mittels Antimon. Gannon und Jäggy können damit zeigen, wie kreativ konkrete Handlungsanweisungen in Bildformeln ›übersetzt‹ wurden.

Sebastian Cöllen präsentiert das ›alchemische‹ Stammbuch des Arztes Daniel Stoltzius von Stoltzenberg. Dieses ›Freundschaftsalbum‹ gibt als Who's who der Alchemieszene um 1600 einen Einblick in die internationale Vernetzung ihrer Akteure, die bei der Ausdifferenzierung der

alchemischen Ikonographie als wichtiger Faktor erachtet werden darf. Das Buch diente Stoltzius schließlich als Ausgangspunkt für sein *Viridarium chymicum* (1624), das der Verleger Jennis durch die Bereitstellung von bereits für andere *Alchemica* verwendeten Kupferplatten bereicherte.
Ursula Opitz verweist mit dem gelehrten Frankfurter Maler Philipp Uffenbach auf eine überregional bekannte und prägende Künstlerpersönlichkeit, die sich ebenfalls in Stoltzius' Stammbuch eintrug. Zwar war Uffenbach kein Alchemist, aber Verfasser einer astronomischen und einer mathematischen Schrift und zudem bemüht, die Naturwissenschaften mit dem christlichen Glauben in Einklang zu bringen, wie auch seine Illustration für das Stammbuch deutlich zeigt. Diese Einstellung teilten viele Alchemisten, so auch Stoltzius. Somit muss bei der Genese alchemischer Literatur und ihren Bildern, wie etwa Stoltzius' *Chymischem Lustgärtlein* (1624), stets auch die Religion berücksichtigt werden.
Mit dem *Calendarium naturale magicum perpetuum* (ca. 1616-1618) stellt **Laura Etz** ein außergewöhnlich großes und komplexes Blatt vor, das Merian basierend auf einem Entwurf des Alchemisten und Rosenkreuzers Johann Baptist Großschedel ab Aicha radierte. Etz vollzieht die dem Blatt zugrunde liegende Struktur nach und widmet sich dann vor allem den mythoalchemischen Darstellungen der Planetenkinder, die die Autorin als Merians eigene Zutat identifiziert. Der Künstler nehme dabei »eine Vermittlerrolle zwischen Kunst und Wissenschaft ein, durch die er auch ästhetisches Potential in den wissenschaftlichen Kontext einbindet und für die inhaltliche Aussage nutzt«.
Dem bislang weitgehend unbekannten Kupferstecher Georg Keller, dessen Signatur neben Merians auf dem Titelblatt für Johann Daniel Mylius' *Antidotarium* (1620) auszumachen ist, widmet sich **Lena Konrad** und fragt nach dessen Rolle als Entwerfer im Kontext der *Alchemica illustrata*. Damit kann Konrad einen weiteren Namen identifizieren, der Teil des fruchtbaren Frankfurter Netzwerks zwischen Künstlern, Autoren und Verlegern war.
Sonja Gehrisch verfolgt die Rezeption von Merians Illustrationen für die *Atalanta fugiens* in der Malerei und stellt drei Gemälde aus der *Bibliotheca Philosophica Hermetica* in Amsterdam vor. Zwar basieren diese Werke von unbekannter Hand und Herkunft offensichtlich auf Merians Bilderfindungen und speisen sich neben der *Atalanta fugiens* auch aus weiteren *Alchemica illustrata*, weisen aber auch augenscheinliche und wohl bewusste Abweichungen von den gedruckten Vorlagen auf, die Gehrisch hier offenlegt.
Auch **Ivo Purš** widmet sich dem Motivtransfer von der Druckgraphik in ein völlig anderes Bildmedium und führt eine Medaille mit alchemischer

Ikonographie aus dem Germanischen Nationalmuseum in die Diskussion ein. Er kann dabei Daniel Mylius' *Opus medico-chymicum* (1618/20) als Vorlage identifizieren und ergründet die Bedeutung der Motive für die alchemistische Laborpraxis. Mit diesem Beispiel zeigt sich, wie nachhaltig die in Frankfurt verlegten *Alchemica illustrata* das alchemische Bildgedächtnis prägten und wie sie auch jenseits der Buchproduktion als nahezu unerschöpflicher Fundus für naturmagische Bildmotive dienten, die beliebig weiterverwendet und in einem veränderten Kontext zusammengestellt werden konnten.

Das Erscheinen dieses Bandes verdankt sich der unverzichtbaren Unterstützung zahlreicher Beteiligter. Zuerst ist den Autorinnen und Autoren für ihre facettenreichen und innovativen Beiträge herzlich zu danken. Die internationale Beteiligung am Buchprojekt spiegelt nicht zuletzt auch die überregionale Bedeutung der Thematik wider. Dass verschiedene Beiträge von Absolventinnen des KGI stammen, zeugt wiederum von der Relevanz längerfristiger Studierenden- und Forschungsprojekte. Ohne die Kooperation mit den Kolleginnen und Kollegen in der Frankfurter Universitätsbibliothek wäre die Realisierung des Projektes mit dem Ausgangspunkt der Frankfurter Bestände nicht möglich gewesen, daher danken die Herausgeberinnen der stellvertretenden Direktorin Angela Hausinger und Mathias Jehn, dem Leiter der Sammlung Frankfurt und Seltene Drucke der Universitätsbibliothek, für ihren institutionellen Rückhalt und wertvolle Hinweise. Ein besonderer Dank gilt vor allem Bärbel Wagner und ebenso Raschida Mansour, die bei der nahezu unermüdlichen Recherche verloren geglaubter Buchexemplare oder bei der wissenschaftlichen Beurteilung von Büchern und Quellen wichtige Stützen gewesen sind. Für die digitale Bildherstellung ist Agnes Brauer, Susanne Schork und Michelle Kamolz zu danken.

In vielerlei Hinsicht intellektuelle, praktische und immer wieder motivierende Unterstützung erhielten wir im Frankfurter Merian-Projekt von den Absolvent*innen und Studierenden des Kunstgeschichtlichen Instituts Christoph Chodorowski, Laura Etz, Katja Lehnert, Kristofer Schliephake und Leslie Peter Zimmermann (alphabetische Reihenfolge). Fabian Ohlenschläger danken wir zudem herzlich für seine akribische redaktionelle Unterstützung in der Endphase der Druckvorbereitung. Letzte Textkorrekturen verdanken wir Christoph Blum (Basel).

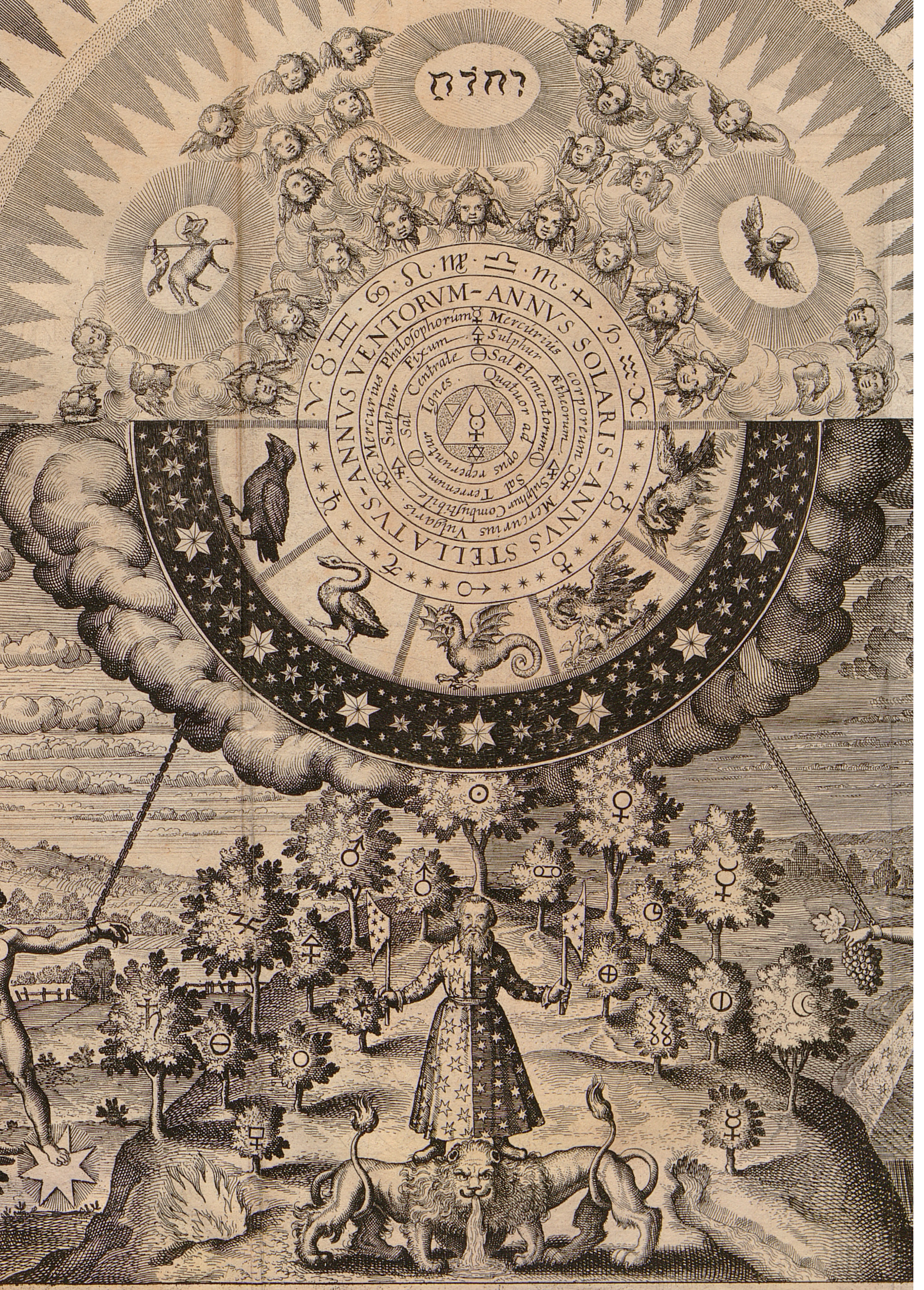
Die notwendigen Geldmittel für die Realisierung des Projektes kamen vom Kleinen Förderfonds Lehre der Goethe-Universität, aus Mitteln des Lehrstuhls der Städel-Kooperationsprofessur von Jochen Sander am KGI und ebenso von der Christa Verhein Stiftung sowie von einem privaten

Förderer, der nicht namentlich genannt werden möchte. Allen Förderern gilt unser Dank für die Unterstützung. Eine wichtige Etappe im Projekt war insbesondere die bestärkende und inspirierende Verleihung des Johann Philipp von Bethmann-Studienpreises 2021 durch die Frankfurter Historische Kommission. Mit dem der Frankfurter Stadtgeschichte gewidmeten Preis konnte ein erheblicher Teil der Publikation des Sammelbandes finanziert werden.

Für die Umsetzung des Buchdrucks und der Open-Access-Publikation ist seitens »arthistoricum.net – ART-Books« in Heidelberg Maria Effinger, Bettina Müller, Frank Krabbes, Christian Kolb und Daniela Jakob für die reibungslose und überaus kollegiale Zusammenarbeit zu danken. Als Gestalter für das Buch konnten wir zur großen Freude unseren Forscherkollegen Thomas Hofmeier in Basel gewinnen, der mit seiner Erfahrung und einem alternativen fachlichen Fokus eine wichtige Stütze des Projektes wurde.

Der letzte und vielleicht wichtigste Dank gilt zweifellos Lucas Heinrich Wüthrich (15. Juni 1927-8. Dezember 2022) und seiner Ehefrau Friederike, der wir die stets freundliche Organisation des Kontakts zu verdanken haben. Unvergesslich bleibt zuletzt der Besuch im Sommer 2022 in Zürich, den wir – zusammen mit Thomas Hofmeier – im erquicklichen Garten der Wüthrichs zur erneuten Begutachtung des Frankfurter Manuskripts für Robert Fludds Enzyklopädie und des Zürcher Exemplars des *Speculum sophicum rhodo-ſtauroticum*, zumindest mit Kopien davon, genutzt haben. Trotz seines hohen Alters hat es sich der Kunsthistoriker, der fast sein gesamtes wissenschaftliches Leben dem Œuvre Merians verschrieben hatte, nicht nehmen lassen, sein großes Wissen zu teilen und uns zu inspirieren.

Der Entstehungsprozess eines Buches, es zu schreiben, zu gestalten und in den Druck zu geben, ist wahrlich mit einem alchemischen Opus vergleichbar. Wie der Alchemist verschiedene Ingredienzien zunächst zusammenträgt, reinigt und daraus in seinem Athanor etwas Neues entstehen lässt, werden Gedanken geordnet, zu Papier gebracht und – wie im Fall von Merian, De Bry und Jennis – mit Illustrationen versehen. Diesen quasialchemischen Prozess durften auch wir erleben, und hoffen, dass die interdisziplinäre Untersuchung des Frankfurter ›Opus magnum‹ neue Impulse in der Merian-Forschung sowie im musealen Bereich setzen kann und diesen einzigartigen ›Bebilderer der Alchemie‹ angemessen würdigt.


יהוה
ANNVS VENTORVM-ANNVS SOLARIS-ANNVS STELLATVS-
Mercurius Philosophorum
Mercurius corporum
Mercurius Vulgaris
Sulphur Fixum
Sulphur Æthereum
Sulphur Combustibile
Sal Centrale
Sal Elementorum
Sal Terrenum
Ignes Quatuor ad opus requiruntur

Aufsätze



Trias der Bildideen

Alchemisches Bildwissen und Innovation im Zirkel um den Kupferstecher Matthäus Merian d.Ä.

Berit Wagner

Bereits vor der Zeit als Frankfurter Verleger mit enzyklopädischem Repertoire schuf Matthäus Merian d.Ä. (1593-1650) Bilder, die in das kulturelle Bildgedächtnis eingegangen sind. Kurz nach der 1616 erfolgten Anstellung bei dem Frankfurt-Oppenheimer Verleger Johann Theodor De Bry (1561-1623) erarbeitete sich Merian, zumindest in der aktuellen Wahrnehmung, die Position als *der* Ikonograph der frühneuzeitlichen Alchemie. Enge Familienbande folgten mit der Hochzeit der Verlegertochter Maria Magdalena De Bry (1617).[1] Zugleich wurde Merian von Oppenheim aus für den Frankfurter Verleger Lucas Jennis d.J. (1590-nach 1631/37) tätig, der in enger Verbindung zu seinem Onkel De Bry gleichfalls eine Reihe der wichtigsten *Alchemica illustrata* des 17. Jahrhunderts auf den Weg brachte. Merian als ausführender Kupferstecher bekam und nutzte die einmalige Gelegenheit, von ca. 1617 bis 1628 fast 20 Schriften der damals namhaftesten Verfechter der natürlichen Magie (*magia naturalis*) zu bebildern. In diesem Rahmen wurde der Künstler mit dem Radieren von Titelblättern, emblematischen *Picturae* und Bildserien, alchemisch-kosmographischen Diagrammen und Schöpfungsgeschichten, mythoalchemischen Allegorien und mit der Realisierung eines großformatigen Universalbildes, der sogenannten *Alchemischen*

* Als Referenz zu diesem Beitrag ist die seit 2018 entwickelte Virtuelle Ausstellung & Wissensplattform *Matthäus Merian d.Ä. und die Bebilderung der Alchemie um 1600* mit der Erläuterung sämtlicher Fragestellungen des Studierenden- und Forschungsprojekts zu konsultieren. Die Mehrheit der hier besprochenen Werke sind dort mit Abbildung und Quellenverweis zu finden. – Der vorliegende Aufsatz ist mit Unterstützung eines Kurzzeit-Forschungsstipendiums an der Herzog August Bibliothek in Wolfenbüttel entstanden.

1 Übersicht über die Werke siehe Wüthrich 1972; Akat. *Merian* 1993, darin bes. Neugebauer 1993; Wüthrich 2007, S. 93f. und S. 210-240. – Zu Lebensläufen, den alchemischen Neigungen der Verleger, den Netzwerken und weiteren Aspekten der Verlagsarbeit siehe *Bebilderung der Alchemie* 2021ff., bes. Raum I.

Berit Wagner/Corinna Gannon (Hg.), OPUS MAGNUM · Matthäus Merian d.Ä. und die Bebilderung der Alchemie, 2024.
https://doi.org/10.11588/arthistoricum.1311.c19533

Weltlandschaft (1618), betraut. Nicht nur war Merian zugedacht, die Kupferplatten für aufwendige Emblembücher wie die *Atalanta fugiens* (1617/18) herzustellen (**Fig. 1**), er etablierte sich in diesem Umfeld zum wichtigsten Porträtisten der damals einschlägigen Arztalchemisten wie Robert Fludd, Johann Daniel Mylius oder Michael Maier, für deren Werke er die Autorenporträts anfertigte.[2]

Häufig ohne ein direktes ikonographisches Vorbild, aber auch unter Verwendung etablierter Bildformulare in Kombination mit modernen Stilmitteln und ikonographischen Innovationen aus anderen Themenbereichen gelang es Merian, ausgeklügelte Bildsynthesen zu schaffen. Möglich war dies allerdings nur in Kooperation mit den hier zu diskutierenden Akteuren im Zirkel um ihn. Den ›Merian-Zirkel‹ mit einer Trias von Akteuren zu beschreiben, beruht auf der Annahme, dass sich die Bildideen aus der variierenden Kombination von Einflüssen durch Verleger, Autor und Künstler generierten, Merian folglich als finaler Radierer die Druckgraphiken weder aus dem Nichts kreierte noch alleiniger *Spiritus rector* in dieser prägnanten Phase der Bebilderung der Alchemie war. Dass sich Merian und die Mitarbeiter im Verlag dabei nicht nur auf überregionale Entwicklungen, sondern ebenso auf eine beachtliche Frankfurter Tradition berufen konnten, ist ebenso Thema des vorliegenden Beitrags.[3]

Frankfurt als Kunstzentrum mit Drehscheibenfunktion

Neben der Tatsache, dass Merian auf eine moderne, zeichnerisch nuancierte Formensprache, großes Kopisten- und Innovationstalent und auf eine quantitativ enorme Schaffenskraft verweisen konnte, kam der Umstand hinzu, dass ausgerechnet in den Verlagen seiner neuen Auftraggeber ein künstlerischer Höhepunkt der *Alchemica illustrata*-Herstellung in der Frühen Neuzeit vollzogen wurde.[4] Der dabei vorgenommene Medienwechsel vom Holzschnitt zur Radierung mit den Möglichkeiten einer malerischen Bildgestaltung und weitaus höheren Produktionsgeschwindigkeit gehörte dabei zu den auffälligsten Innovationen, die sich in dieser Qualität ansonsten nur vereinzelt in diesem Themengebiet beobachten lassen. Gründe hierfür bilden nicht zuletzt Kostspieligkeit

2 Siehe *Bebilderung der Alchemie* 2021ff., bes. Raum III.

3 Eine Gesamtwürdigung der facettenreichen, viele Wissensgebiete umfassenden Bildproduktion in den Verlagen (Johann) Theodor De Bry oder Lucas Jennis mit ihrer bis in die Neuzeit weltweiten Rezeption fehlt bislang.

4 Lennep 1985 oder Klossowski de Rola 1988 passim.



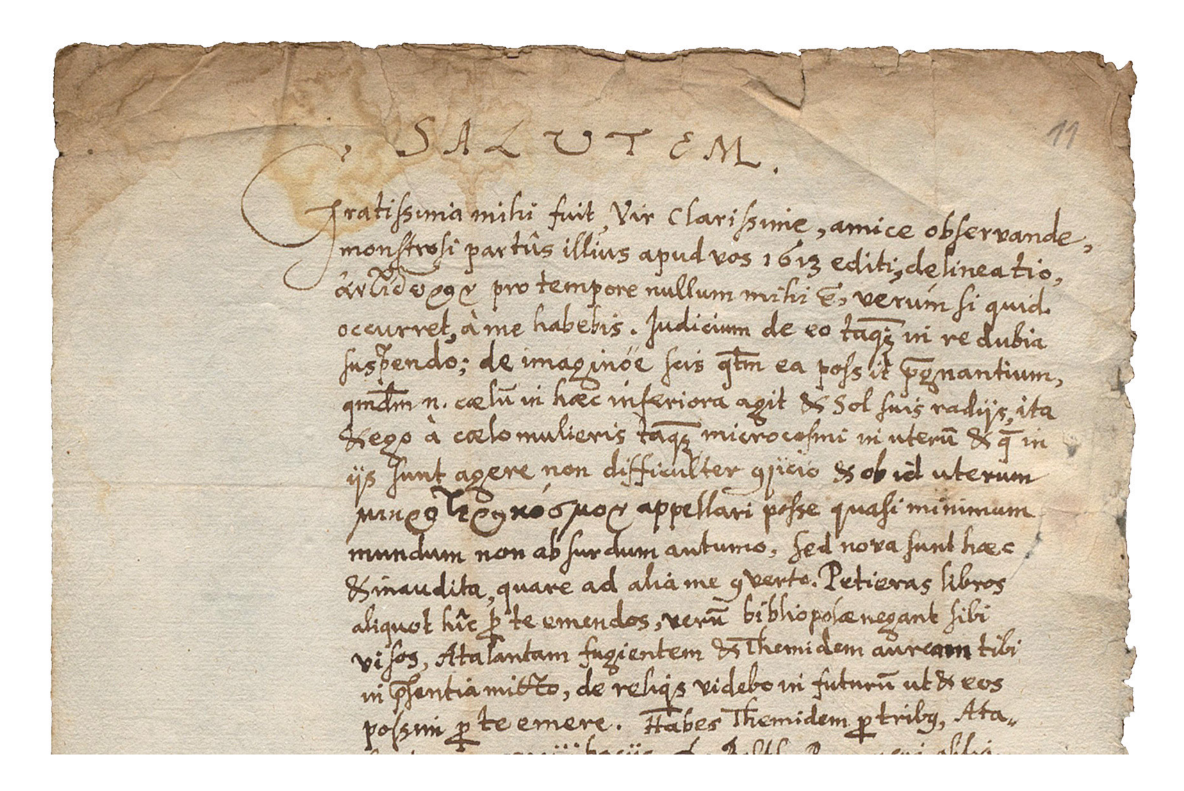
Fig. 1
Matthäus Merian d.Ä., Pictura von *Emblem 1*, aus: Michael Maier, *Atalanta fugiens*, Oppenheim 1618, S. 13.
Frankfurt a.M., UB, Sign. 8° P 5.75.

und Zeitaufwand derartig aufwendiger Projekte innerhalb der Kunstgattung der gedruckten Buchillustration.[5]
Die Kupferdruckereien der betreffenden Verlage bildeten mit ihrem Output demnach für eine kurze Zeit *das* europäische Kunst- und Produktionszentrum für die Bebilderung der Alchemie mit teils rosenkreuzerischer Färbung.[6] Begünstigt durch die enge Verbindung De Brys und Lucas Jennis' mit den der Alchemie zugwandten Höfen in Heidelberg, Kassel und (weniger bekannt) Butzbach[7] sowie aufgrund der Vernetzung mit bekannten

5 Robert Fludd über den Verlag Johann Theodor De Bry, der ihm als Autor große Summen für die Bewerkstelligung von Illustrationen abnahm, vgl. Klossowski de Rola 1988, S. 14. Zuletzt Frietsch 2022a.

6 Zuletzt zu Merian als »the Right Address for Alchemists, Hermetists and Rosicrucians«, vgl. Boumann/Van Heertum 2017, S. 79ff.

7 Zu Heidelberg siehe Yates 1972, bes. Kap. 6; zu Kassel siehe Moran 1991; Wels 2021. Die Verbindung nach Hessen-Butzbach ist noch wenig beachtet. Der Befürworter der Rosenkreuzer und Arztalchemist Daniel Mögling (1596-1635) war beispielsweise ab 1621 am Butzbacher Hof des Landgrafen Philipp III. bestallt. Er publizierte nicht nur bei De Bry (alias Theophilus Schweighardt, *Speculum sophicum rhodo-ſtauroticum* 1618), sondern gleichfalls bei Matthäus Merian d.Ä. (Übersetzung von Guido Ubaldo Del Monte, *Mechanischer KunſtKammer Erſter Theil*, 1629).



SALUTEM.

Gratissima mihi fuit, Vir Clarissime, amice observande, monstrosi partûs illius apud vos 1613 editi, delineatio, ἀνέκδοτος pro tempore nullum mihi est, verum si quid occurret, à me habebis. Judicium de eo tanquam in re dubia suspendo; de imaginatione scis quantum ea possit praegnantium, quemadmodum n. cœlum in hæc inferiora agit & Sol suis radijs, ita et ego à cœlo mulieris tanquam microcosmi in uterum & quae in ijs sunt agere non difficulter conicio & ob id uterum μικρόκοσμον appellari posse quasi minimum mundum non absurdum autumo, sed nova sunt hæc & inaudita, quare ad alia me converto. Petieras libros aliquot hîc pro te emendos, verum bibliopolæ negant sibi visos, Atalantam fugientem & Themidem auream tibi in praesentia mitto, de reliquis videbo in futurum ut & eos possim pro te emere. Habes Themidem pro tribus, Ata-

Fig. 2
Preise für die *Atalanta fugiens* und *Themis aurea*, Brief an Johann Christoph Eysenmenger, Detail.
Erlangen, UB, Sign. H62/TREWBR POSTHIUS_ERASMUS[11, Detail.

Fachautoren der (paracelsischen) Alchemie gelangen einschlägige Publikationen, deren Verbreitung und Rezeption in den Kreisen der bibliophilen Liebhaber nicht zuletzt mit den ungewöhnlich qualitätsvollen Illustrationen zu erklären ist. Ist die persönliche Beziehung Johann Theodor De Brys zur Alchemie vor allem auf sein Verlagsprogramm zurückzuführen, gab sich der jüngere Lucas Jennis eindeutig als eifriger Anhänger zu erkennen.[8]

Die *Kunstliebhaber*[9] – in diesem Kontext die Liebhaber der Kunst der Alchemie – und ebenso die an der Rosenkreuzerei interessierten Leser erwarteten die im Frankfurter Messekatalog angekündigten Bücher mit Spannung und zahlten dafür entsprechende Geldbeträge. Im April 1618 teilte etwa im Heidelberger Freundesnetzwerk um Julius Wilhelm von Zinckgref (1591-1635) der Arzt Erasmus Posthius (1582-1618) einem Kollegen in Heilbronn mit, dass er ihm die *Atalanta fugiens* für 18 Batzen und ebenso Michael

8 Vgl. die Personaleinträge zu den Verlegern in *Bebilderung der Alchemie* 2021ff. und Raum I und III *passim*.

9 Vielverwendeter Terminus in der Alchemieliteratur um 1600, synonym zu ›Liebhabern der (königlichen) Kunst‹. Vgl. z.B. Martin Ruland, *Propugnaculum Chymiatriae*, S. 85 oder auch der *philosophischen Kunst Liebhaber*, vgl. z.B. *Alchymia Vera, Das ist: Der waren und von Gott hochgebenedeyten/ Natur gemessen Edlen Kunst Alchymia wahre beschreibung*, o.O. 1604, S. 19.

Maiers *Themis aurea* für 3 Batzen überlassen könne (**Fig. 2**).[10] Demnach kostete das beträchtlich teurere Emblembuch etwas mehr als einen Gulden.[11] Ob es sich bei diesen Preisen um reguläre Messe- oder Ladenpreise oder aber um einen Freundschaftspreis im gut informierten Netzwerk des Verlags handelte, wird nicht ganz klar. Interessant ist für die Einschätzung dieser Quelle in jedem Fall, dass Zinckgref bekanntlich eng mit De Bry und vor allem auch Merian kooperierte.[12] Verleger und Kupferstecher hielten sich 1618 in Heidelberg auf, Merian besuchte nachweislich ebenso die von Posthius erwähnte Frankfurter Ostermesse von 1618.[13]

Für Merian waren solche Besuche in der Messestadt für den Wissenstransfer wertvoll. Frankfurt bildete um 1600 ein pulsierendes Kunstzentrum, in dem sich – nicht zuletzt aufgrund der anhaltenden Einwanderung oder des Aufenthalts flämischer Künstler, zu denen auch die De Brys oder Mitglieder der einflussreichen Kupferstecherdynastie der Sadelers[14] zu zählen sind – gleichwohl eigenständige Entwicklungen der Stilllebenmalerei, der Druckgraphikproduktion und des Kunsthandels vollzogen. Blieben die künstlerischen und merkantilen Beziehungen der flämischen Künstler, beispielsweise nach Antwerpen oder in die neuen Destinationen, weiterhin eng, gab es innovative Impulse, die sich der in Frankfurt unter liberalen Produktionsbedingungen vollzogenen Synthese und daraus folgenden intensiven Transferprozessen verdanken. Reger Austausch war überdies durch die zweimal jährlich veranstaltete (Kunst-)Messe garantiert, die die Kenntnis sämtlicher überregionaler Entwicklungen potenzierte und den Bilderpool der Verlage, die hier ebenso wie andere Messegäste Anregungen fanden, weiter verdichtete.[15]

10 Brief vom 21. April 1618 Heidelberg an Johann Christoph Eisenmenger. Vgl. www.aerztebriefe.de/id/00003153 (Christian Hauck/Ulrich Schlegelmilch). Siehe auch www.aerztebriefe.de/id/00003155 (Christian Hauck). Dort mehr zum Netzwerk und der expliziten Erklärung des Verfassers, aktuell mit der Rosenkreuzerei beschäftigt zu sein.

11 Ein Batzen = ca. 4 Kreuzer; 60 Kreuzer = ca. 1 Gulden (freundlicher Hinweis Frank Berger, Institut für Stadtgeschichte, Frankfurt). Problematisch für eine von Äquivalenten ist die steigende Inflation ab 1618. Die Angaben differieren. Es findet sich im *Nucleus historicus decennalis*, Nürnberg 1628, BIIII v, auch die Angabe 1 Gulden = 32 Kreuzer für das Jahr 1618. Zum Vergleich: Johann Daniel Mylius erhielt 1619 16 Gulden Jahresgehalt als Ratslautenist in Frankfurt, was relativ gering war. Siehe Humberg 2012, S. 41.

12 Für ein Emblembuch schuf Merian 1619 für seinen langjährigen Freund Julius Wilhelm von Zinckgref 100 *Picturae*, siehe *Emblematvm ethico-politicorvm centvria Ivlii Gvilelmi Zincgrefii,* Frankfurt: Johann Theodor De Bry 1619. Zur engen Beziehung mit Merian siehe Wüthrich 2007, S. 90f.

13 Brief vom 10. Dezember 1637 an Maria Jahn, zit. nach Wüthrich 2009, Brief Nr. 14, bes. S. 52-54.

14 Ein Überblick bei Prange 2005.

15 Zuletzt ausführlich mit verschiedenen Beiträgen zu Malerei, Druckgraphik und dem Kunsthandel in Frankfurt siehe Kirch/Münch/Stewart 2019, insbesondere Susanne

Dementsprechend sind die Innovationen im Merian-Zirkel unter der Voraussetzung der besonderen Drehscheibenfunktion der Reichs- und Handelsstadt zu sehen. Das überregionale alchemische Bildwissen und die damit verbundene Kenntnis der Entwicklungen in Straßburg, Basel oder Augsburg waren demnach aufgrund dieser besonderen Situation intensiviert und generierten ihre Reflexe in den hier diskutierten Bebilderungsprojekten.[16]

Etappen und Akteure der *Alchemica illustrata*-Herstellung in Frankfurt vor 1617

Mit Blick auf die Voraussetzungen einer derartig komplexen Bildproduktion und Synthese von Bildideen ist weiterhin zu festzustellen, dass Merian, die beiden Oppenheim-Frankfurter Verleger und ihre Autoren nicht nur auf die zirkulierenden alchemischen Bildserien aus Kunstzentren südlich und nördlich der Alpen aufbauten, sondern sich gleichfalls auf eine noch kaum untersuchte lokale *Alchemica illustrata*-Tradition beziehen konnten.

Im Jahre 1550 begann mit der Drucklegung des spektakulären *Rosarium philosophorum sive pretiosissimum donum dei* in der Frankfurter *Officina Cyriaci Jacobi* die Bebilderung der Alchemie in Frankfurt. Dieses Buch bildete einen Teil des alchemischen Florilegiums *De alchemia opuscula complura veterum philosophorum*, das zu den ältesten gedruckten *Alchemica*-Sammlungen der Frühen Neuzeit zählt und überdies den lange übersehenen Auftakt der ›Paracelsus-Renaissance‹ in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts bildet.[17] Der ›*Philosophische Rosengarten*‹, der dem späteren Kurfürsten und Paracelsus-Anhänger Ottheinrich von der Pfalz (1502-1559) dediziert wurde, war im Gegensatz zu seinem Nürnberger Vorläufer (1541) mit 20 allegorischen Holzschnitten ausgestattet. Einzelne Bildmotive wie die Darstellung der beiden Hermaphroditen lassen sich bis in das frühe 15. Jahrhundert und auf berühmte illustrierte Manuskripte wie das christoalchemische *Buch der Heiligen Dreifaltigkeit* zurückverfolgen. Auf dem Titelblatt wird ostentativ die druckgraphische Ausstattung *Cum figuris rei perfectionem ostendibus* verlautbart. Weiterhin

Meurer, Jochen Sander und Thomas Fusenig. Meurer beschäftigt sich insbesondere mit Johann Theodor De Bry als Kopisten Alter Meiser, woran erkennbar wird, dass im Verlag eine Vorlagensammlung existierte.

16 Zum Bereich der Alchemie anhand der allegorischen Bildfolgen ausführlich ▸ Hofmeier, S. 91-122.

17 Bildet den *Secunda Pars* von *De alchemia opuscula complura veterum philosophorum*. Siehe Telle 1992; Gamper/Hofmeier 2014; Szulakowska 2000, Kap. 6. Zusammenfassend vgl. Rathnau/Wagner 2021.

zeichnete sich bereits 1550 die Ausdifferenzierung der Titelblätter als erzählerische Verweismittel ab, die in der Merian-Zeit kulminierte.[18]
Der Einfluss des Frankfurter *Rosarium philosophorum* auf die Bebilderung der spirituellen Alchemie kann nicht hoch genug eingeschätzt werden.[19] Mit der Verbindung in die höfische Welt steht Letzteres symptomatisch für die Vernetzung von Fürstenalchemie und dem Verlagsort Frankfurt. In seiner Dedikation empfiehlt der Frankfurter Verleger mit alchemomedizinischen Grundkenntnissen dem Fürsten die Beschäftigung mit der Alchemie zu Heil- und Erkenntniszwecken.[20] Nicht nur zählten adelige Liebhaber der Alchemie zu den Abnehmern der kostspieligen *Alchemica illustrata*, die meisten der Autoren der hier diskutierten Verlage De Bry und Jennis, etwa Johann Daniel Mögling, Michael Maier und Johannes Rhenanus d.J., hatten auch professionelle Verpflichtungen an einzelnen Höfen.[21]
Abgesehen von der großen Anzahl publizierter, thematisch ganz unterschiedlicher Bücher zum Themenfeld der *magia naturalis*,[22] Lexika oder Geheimnis- und Kunstbücher in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, nahm die *Alchemica illustrata*-Produktion in Frankfurt jedoch erst zu Beginn des 17. Jahrhunderts Fahrt auf, vorerst noch ohne verlegerische Ambitionen Johann Theodor De Brys. Beliebt waren Übersetzungen erfolgreicher Publikationen aus Italien, wie die kaum bekannte, dafür ikonographisch umso einflussreichere *Alchimia nova, Das ist, Die Güldene Kunst Selbst, Oder Aller Künsten Mutter* des Sienesen Giovanni Battista Birelli, die der Frankfurter Arzt Peter Uffenbach für den Verlag Niclas Hoffmann 1603 *auß dem Italienischen übersetzte*.[23] Mit Rezepten zur

18 ▸ Laube, S. 67-90.

19 ▸ Hofmeier, S. 91-122.

20 Übersetzung der Dedikation von *De Alchimia opusculia complura* bei Kühlmann/Telle 2001, Nr. 1. Dort Einschätzung der alchemischen Kenntnisse des Verlegers, der lediglich dieses Werk im Bereich der Alchemie publizierte. Zum Verleger, der auch Sebastian Franck und Johannes Trithemius publizierte, siehe Benzing 1961. Mit neuen Überlegungen zu Cyriacus Jacob siehe Klingner 2010, S. 206f. und 224ff.

21 Siehe Anm. 7.

22 Zum Beispiel laborpraktische Publikationen wie Peter Kerzenmacher, *Alchimia: Das ist Alle Farben, Wasser, Olea, Salia vnd Alvminia, damit mann alle Corpora, Spiritvs vnnd Calces Prapariert, Sublimiert vnnd Fixiert, zubereyten,* Frankfurt a.M.: Christian Egenolffs Erben 1570 oder philosophisch-spekulative Schriften wie John Dee, *Monas hieroglyphica* (Antwerpen 1564), Frankfurt a.M.: Johann Wechel und Peter Fischer 1591. Dort erschienen auch 1591 Giordano Bruno, *De triplici minimo et mensura* oder Zweitauflagen der einschlägigen Schriften Giambattista della Portas (später Claude Marne/Johann Aubry [ab 1596 in Basel und Hanau], die Erben von Wechel/Fischer). Orsi 2019, S. 154f. – Johann und André Wechel und Fischer arbeiteten auch für Theodor De Bry. Siehe Greve 2004, S. 63-65.

23 Giambattista (*Giovambatista*) Birelli, *Tomo primo, nel qual si tratta dell'alchimia*, *suoi membri, utili, curiosi & dilettevoli. Con la vita d'Hermete, con due tauole, l'una de' capitoli & l'altra delle cose notabili*, Florenz: Giorgio Marescotti 1601.

Destillation verschiedenster Stoffe und Passagen zur *Farb- und Mahlkunst* war das Buch gerichtet an Alchemisten, Ärzte, Apotheker und ebenso Maler, Goldschmiede oder Juweliere, die sich der Perfektion von Materie widmeten. Dabei kam es, wenn auch mit qualitativen Einschnitten, zur partiellen *Übertragung* und motivischen Transformation der italienischen Illustrationen des *Alamannus Lafrius*[24] in die deutsche Ausgabe, die unter anderem eine bemerkenswerte Vita mitsamt einer *Conterfaytung deß Hermetis Trismegisti* integriert.[25] Auf dem Titelblatt wird auch hier verkündet, dass im Buch mit *schönen und nohtwendigen Figuren* operiert wird.

Als ein qualitativer Meilenstein hinsichtlich der in Frankfurt kreierten Bilder der Alchemie ist weiterhin die Publikation *Alchymia* von Andreas Libavius zu nennen, realisiert 1606 bei Peter Kopff. Dort enthalten ist, neben laborpraktischen Illustrationen, die in sich abgeschlossene allegorische, auf spätmittelalterliche Motive zurückgehende Bilderfolge *De lapide philosophorum*, die womöglich der Frankfurter *Künstler* Georg Keller (1568-1634/40) anfertigte, insofern er das auch für Merians Arbeiten vorbildliche Titelblatt der *Alchymia* entworfen und signiert hat.[26] Dass Keller später zum engeren Zirkel um Merian gehörte, da er für Merians Titelkupfer des *Antidotarium* (1620) als Entwerfer tätig wurde, ist ein Hinweis auf alchemisches Bildwissen, das sich bereits um 1600 in Frankfurter Künstler- und Verlegerkreisen aufbaute und – bei teils gleichbleibenden Akteuren – von De Bry und Jennis genutzt werden konnte.

Unbedingt zu nennen, aber als Auftragswerk aus der Ferne anzusprechen (Prag) ist das von Aegidius Sadeler d.J. (um 1570-1629) gestaltete und ebenfalls stark rezipierte Titelblatt für Oswald Crolls *Basilica chymica* (▸ S. 74, Fig. 5).[27] Hier setzte sich die später auch bei Merian zu beobachtende Kombination von Kreisdiagrammen und narrativen Elementen fort. Auch der Entwerfer des Titelblatts von Mylius' *Opus medico-chymico* (1618 bei Jennis) orientierte sich deutlich an Sadelers Titelblatt 1609.

Einen bislang wenig beachteten, dafür programmatischen Kupfertitel führte Eberhard Kieser 1613 für Johannes Rhenanus' d.J. (um 1580-nach 1632) *Solis et puteo emergentis, sive dissertationis chymiotechnicae libri tres. clavis operum*

24 *Alamannus lafrius figuravit*. Signatur auf dem originalen Titelblatt von 1601.

25 *Conterfaytung deß Hermetis Trismegisti*, in: Giovanni Battista Birelli, *Alchimia nova. Die Güldene Kunst Selbst / Oder Aller Künsten Gebärerin*, Frankfurt: Zacharias Palthenius und Niclas Hoffmann 1603, S. 292.

26 Konrad 2021. Siehe auch die Einträge *Bebilderung der Alchemie* 2021ff. zur *Alchymia* (Anastasya Skalska) und zu Merians Titelblatt zu Daniel Sennerts *Institutionum medicinae Libri V.* (Laura Etz). Zur Vorbildlichkeit von *De lapide philosophorum* für die *Alchemische Weltlandschaft* (1618). ▸ Konrad, S. 309-312.

27 Siehe auch Gannon 2021b. – Sadelers Vater, Aegiduis Sadeler I. (um 1555-1609?), hatte bis 1609 in Frankfurt gewirkt. Möglich, dass der Kontakt so zustande kam.

Paracelsi aus (**Fig. 3**)[28]. Rhenanus war Leibarzt, enger Vertrauter des Landgrafen Moritz von Hessen-Kassel und bereits seit 1610 Leiter des fürstlichen Laboratoriums.[29] Allegorische Darstellungen mit thronenden Planetengöttern, einer Personifikation der Viersäfte- bzw. Elementenlehre[30] und Mercurius als Triumphwagenlenker mit Sol und Luna figurieren auf dem Titelblatt. Die detaillierte Darstellung eines geräumigen alchemistischen Labors erscheint als Pendant einer Studierstube mit Globus, was womöglich auf die von Rhenanus genutzten Räumlichkeiten im Kassler Schloss anspielt.

Der Paracelsiker Rhenanus wechselte 1625 für seine teils von Merian bebilderte Kompilation *Dyas chymica tripartita* von Anton Humm zum Verlag Lucas Jennis, der nun Marktführer in dieser Sparte war. Laut Edith Trenczak ist wiederum auch der Kupferstecher Eberhard Kieser zum Werkstattkreis von Lucas Jennis zu zählen und somit im Feld der verschiedenen Entwerfer zu vermuten.[31] Umgekehrt beschäftigte Kieser, der gelernte Goldschmied, in den 1620er Jahren Matthäus Merian und insbesondere Georg Keller für die Herstellung von Städteansichten in seinem eigenen Kunstverlag, was unweigerlich zum ständigen Motiv- und Ideentransfer geführt haben mag.[32] Entsprechend arbeitete Kieser ebenso wie Lucas Jennis mit dem Dichter Daniel Meisner (1585-1625) zusammen, der unter anderem am *Chymischen Lustgärtlein* (1624) beteiligt war, Epigramme beisteuerte oder alchemische Schriften übersetzte (Norton-Ausgabe bei Jennis, 1625).[33]

Vermittels dieser personellen Verflechtungen ist es nicht verwunderlich, dass Kiesers überaus detailreiches Titelblatt Vorbildwirkung entwickeln konnte.

28 Verlag: Anton Humm, Dedikation an Landgraf Moritz von Hessen-Kassel (weitere Auflage bei Konrad Eifried, ohne Titelkupfer). Brüning 2004, Nr. 1116; Telle 2004b, S. 39f. Mit über 40 Textholzschnitten laborpraktischen Inhalts (vgl. *Alchimia nova*; Libavius *Alchymia* und Giambattista della Porta, *Ars destillatoria*, 1611, verlegt von Anton Humm) mit geschmiedetem Athanor, S. 3 (vergleichbar mit dem bekannten Objekt in Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Inv. Nr. 40919). Der Brunnen mit der merkwürdig technischen Konstruktion (*Fons benedictus aquae vivae*) und weitere Elemente finden sich im Frontispiz von *Dyas chymica tripartita*. – Weitere paracelsische Titel des Johann Hartmann-Schülers erscheinen 1613ff. bei Humm, etwa *Urocriterium chymiatricum* etc. Handschriftlich erhalten von 1613 *Speculum aistheticum*.

29 Moran 1991, S. 95-98; Wels 2021, S. 84f.

30 Mit Symbolen für *Siccum* (trocken), *Calidum* (heiß), *Frigidum* (kalt), *Humidum* (feucht). Vorbild war offenbar der Holzschnitt in Francesco Petrarca, *Artzney bayder Glueck*, Augsburg: Steyner 1532 (https://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb11200493-3), hier S. III v, die in neuer Auflage auch in Frankfurt publiziert wurde.

31 Trenczak 1965, S. 334. – Im Jahr 1617 erschien mit Kopien nach der Vorlage von Hans Holbein *Todten Dantz, Durch alle Stände vnd Geschlecht* der *Menschen. etc.* – Zur Zusammenarbeit mit Georg Flegel siehe Zülch 1935, S. 443; Personaleintrag *Eberhard Kieser* ebd., S. 485.

32 Gwinner 1862, S. 127f.

33 Telle 2013, S. 488.



SOLIS E PVTEO
EMERGENTIS:
SIVE
DISSERTATIONIS CHY-
miatechnicæ
LIBRI TRES.
In quibus totius Operationis Chymicæ methodus PRA-
CTICA, Materia LAPIDIS PHILOSOPHICI, &
modus soluendi eius, operandique, vt & CLAVIS ope-
rum PARACELSI, quæ abstrusa explicantur,
deficientia supplentur.
Cum præfatione Chymiæ Veritatem asserente.
Authore
IOANNE RHENANO, MEDICO.
Liber Primus.
M.D.C. XIII.

Fig. 3
Eberhard Kieser, Titelblatt für Johannes Rhenanus d.J., *Solis et puteo emergentis*, Frankfurt a.M. 1613.
Lausanne, Kantons- und Universitätsbibliothek, Sign. AA 7060.



Fig. 4
Johann Sadelers, *Aer*, nach der Vorlage von Marten de Vos, Bildfolge der Vier Elemente, 1560-1600, Detail.
Amsterdam, Rijksmuseum,
Inv. Nr. RP-P-OB-7474.

Beispielsweise erinnert die auf dem Walfisch im Meer stehende ›Elementenfigur‹ im mittleren Register des Titelblattes (**Fig. 3**) – mit dem Motiv der sich wild nach oben wirbelnden Haare – stark an Merians spektakuläre Figur des Windes Boreas in der *Atalanta fugiens*, in der auch die vier Elemente angedeutet sind (**Fig. 1**). Sowohl Merian als auch Kieser verwandten *für diese symbolisch aufgeladene Haarpracht* Johann Sadelers *Aer,* nach der Vorlage von Marten de Vos (1532-1603), als motivisches Vorbild (**Fig. 4**).[34] Im Unterschied zu Kieser hat Merian – und das lässt sich für die gesamte Komposition sagen – eine ästhetisch überzeugende, das gesamte Blatt ausfüllende, in der Wirkung monumentale Variante entwickelt. Die Figur als solche hat allerdings offenbar zuerst Kieser, ausgehend von Sadeler und De Vos, in die Bildsprache der Alchemie integriert. Grundsätzlich ist die stilistische und motivische Rezeption der Bildserien der *Vier Elemente* oder der *Planetenkinder* Johann Sadelers oder seines Neffen Aegidius Sadeler d.J. für die Frankfurter Illustrationsprojekte der Alchemie von unverzichtbarer Bedeutung. Johann Theodor De Bry und Johann Sadeler hatten um 1600 für eine Kupferstichfolge von Blumensträußen (*Polyptoton de flor*) sogar kooperiert,[35] kannten und schätzen demnach einander. Der vornehmlich als Verleger tätige Kupferstecher Aegidius Sadeler d.Ä., Vater des gleichnamigen Sohnes und jüngerer Bruder des berühmten Johann (Jan) Sadeler, lebte und wirkte bis 1609 in Frankfurt.

34 Vergleichbar ebenso Nicolaes de Bruyn, *Aer*, aus den *Elementen* nach Marten de Vos (The New Hollstein Dutch & Flemish [26].II.168.276-279).

35 https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/RP-P-2004-320. De Bry als Stecher; *Ioa Sadeler excud. Venetijs*.

Occulta philosophia (1613) als wichtige Vorstufe der *Alchemica illustrata* in der Merian-Zeit

Eine Frankfurter Publikation muss schließlich noch gesondert diskutiert werden, da es sich in vielerlei Hinsicht um einen wichtigen Vorläufer für die *Alchemica illustrata* der kommenden Jahre handelt. Im Jahre 1613 entstand im Verlag von Johann Bringer der viel rezipierte, im Zusammenhang mit dem Zirkel um Merian allerdings weit weniger untersuchte Bildzyklus innerhalb der *Occulta philosophia: Von den verborgenen Philosophischen Geheimnussen der heimlichen Goldblumen/ und Lapidis Philosophorum*, die man Frater Basilius Valentinus als Autor zuordnete (**Fig. 5-9**).[36] Der im ersten, unbebilderten Teil enthaltene, christoalchemisch konnotierte Dialog zwischen dem weisen *Senior*-Studenten und dem jungen Studenten *Adolphus* wurde zugleich in lateinischer Sprache als *Azoth, sive aureliae occultae philosophorum* verlegt. Diese Strategie lässt sich wenig später auch bei De Bry und Jennis mit dem Blick auf unterschiedliche Leser- und Zielgruppen beobachten. Der mutmaßliche Herausgeber und Übersetzer der deutschen *Occulta philosophia*, Georg Beatus (Seliger) (1580 bis nach 1632), arbeitete – was die Vernetzung der Akteure erneut bestätigt – ab 1617 regelmäßig für Michael Maier und Lucas Jennis als Übersetzer.[37] Es ist daher fraglich, ob der gelehrte Beatus, der die Einheit von Wissen und Glauben propagierte und Naturbetrachtung als Gottesdienst begriff,[38] im Merian-Zirkel als wichtige Mittlerfigur für das Verständnis lateinisch-alchemischer Texte tätig war.
Auf dem bemerkenswerterweise mit *1605* (sic) datierten Titelblatt prangt ein chymischer Baum mit alchemischen Zeichen mitsamt der paracelsischen Trias

36 Ruska 1926, S. 205, 211; Insolera 1988; Hild 1991, S. 66ff.; Biedermann 2006, S. 174; Hofmeier 2007, S. 350-352; Telle 2013, Nr. 21; Principe 2022, S. 152. Zuletzt Willard 2022, Kap. 2, Abb. 3-5 (dort fälschlich G. Seliger als Autor).

37 Dort im Titel noch der Zusatz *M. Georgio Beato Fr. interprete.* Keine Dedikation. – Georg Beatus (Seliger) war der Herausgeber, auch wenn Bringer die Dedikation der dt. Ausgabe (Januar 1613) verfasste. Aufnahme der lt. Version in das Straßburger *Theatrum chemicum* erfolgte mit Kopien der Illustrationen umgehend in Bd. 4, 1613, S. 525-581 (Ausg. 1659, ebd.). Georg Beatus (Seliger), mit pseudon. Monogramm *R.M.F.* bei Rosenkreuzerschriften, war Frankfurter (Buchdrucker) Korrektor, Übersetzer und Publizist und hat u.a. *Lusus serius* (1618) von Michael Maier übersetzt. Die beiden kannten sich wohl aus Oppenheim. Vgl. Leibenguth 2002, 56f.; Hofmeier 2007, S. 31-36, 186f.

38 Beatus, Georg war der Autor des kosmographischen wie naturtheologisch gedachten *Amphitheatrum naturae, Schawplatz Menschlicher Herzlichkeit*, Frankfurt: Johann Bringer 1614 (*Alles auß bewehrten Historicis Colligirt durch M. Georgium Beatum, Bürgern zu Franckfurt/Philohistoric*). Zusammenfassung vgl. der Eintrag *Georg Beatus: Amphitheatrvm Naturae*, in *Die Theatrum-Literatur der Frühen Neuzeit*: *Repertorium,* hg. von Nikola Roßbach und Thomas Stäcker, Wolfenbüttel 2011 (Flemming Schock) (http://www.theatra.de/repertorium/ed000099.pdf).



OCCVLTA PHILOSOPHIA

Von den verborgenen Philosophischen Geheimnussen der heimlichen Goldblumen/vnd Lapidis Philosophorum, was derselbige: vnd wie zu Erlangung dessen zu procediren/außführlicher Bericht in einem Philosophischen Gespräch verfasset/ sampt

Der Schmaragd Taffel/ Paraboln/ Symbolis, vnd 18. sonderbaren Figuren/ der hochberühmten Philosophen HERMETIS TRISMEGISTI, vnd F. BASILII VALENTINI durch welche diese Kunst der Philosophischen Goldblumen vollkömlich erkläret an Tag gegeben.

Gedruckt zu Franckfurt am Mayn durch Johann Bringern.

ANNO M. DC. XIII.

Fig. 5
Titelblatt *Occulta philosophia: Von den verborgenen Philosophischen Geheimnussen der heimlichen Goldblumen*, Frankfurt a.M. 1613.
Wolfenbüttel, HAB, Sign. M: Nd 14 (1).



Fig. 6
Das gantz Werck der Philosophen (Alchemisches Systembild), aus: *Occulta philosophia: Von den verborgenen Philosophischen Geheimnussen der heimlichen Goldblumen*, Frankfurt a.M. 1613, S. 70.
Wolfenbüttel, HAB, Sign. M: Nd 14 (1).

(**Fig. 5**),[39] aus dem Merian später den chymischen Hügel mit den sieben Metall- und Planetenbäumen der *Alchemischen Weltlandschaft* (1618) entwickeln wird. Am Ende des gelehrten Dialogs scheint der Adept reif genug, der Auslegung ›hermetischer Figuren‹ zu folgen, die explizit den Ausgangspunkt für den zweiten Teil des Buchs mit dem Titel *Aureliae occultae philosophorum* bilden.[40]

39 Chodorowski 2023.

40 Lateinischer Titel auch bei der deutschen Version, als Teil zwei *Gesſpraech von der heimlichen Goldtblum*. Eine aktualisierte monographische Untersuchung mit Text- und Bildvergleich der deutschen und lateinischen Ausgaben steht aus.



Fig. 7
Luna auf dem Walfisch, Detail von **Fig. 6**.
Wolfenbüttel, HAB, Sign. M: Nd 14 (1).

Die Vorbildfunktion der durch beigefügte Texte ergänzten *Picturae* (*Parabolen*), die den zweiten Teil der *Occulta philosophia* (*Azoth*) zu einem emblematischen Figuren- und Bilderlexikon machen, muss, abgesehen von direkten Kopien oder Nachdrucken,[41] für den Merian-Zirkel noch detaillierter untersucht werden, liegt aber allein mit dem Blick auf einzelne Motive der insgesamt 14 Holzschnitte auf der Hand. Insbesondere ist die kompositorische, zur inhaltlichen Komprimierung tendierende Verwandtschaft zwischen Merians *Alchemischer Weltlandschaft* (1618) und dem sogenannten emblematischen ›*VITRIOL*-Siebenstern‹ mit dem axial in der Mitte platzierten bärtigen Alchemisten vor einem Landschaftsausblick (**Fig. 6**) und der Kombination aus malerisch-mimetischen und geometrischen Bildeinheiten augenscheinlich. Der Verkleinerungsutopie der Kunst- und Wunderkammern, alle mikro- und makrokosmischen Dinge auf kleinsten Raum zu bannen, verwandt, ist es Ziel beider Bildkonzepte, sämtliche kosmologische Aspekte beziehungsweise *Das gantz Werck der*

41 Hild 1991; Cöllen 2021; Dutta 2021. ▸ Hofmeier, S. 91-122.

Philosophen visuell zu synchronisieren. In chronologischer Perspektive darf der 1613 von Bringer herausgebrachte Versuch eines universalgültigen, stark komprimierten Programm- und Meditationsbildes den Vorrang erhalten.[42] Besondere Wertschätzung erlangte das Bild auch im Zirkel um Merian.[43] Als Lucas Jennis sich 1622 als erster Beiträger in das *Album amicorum* seines Freundes Stoltzius von Stoltzenberg eintrug, entschied er sich für einen Nachdruck desselben als Beigabe.[44]

Im Systembild begegnet spiegelverkehrt der aus der niederländischen Druckgraphik entlehnte Walfisch mit dem weit geöffnetem Maul wieder (**Fig. 7**),[45] der in Kiesers Titelblatt für *Solis et puteo emergentis* (1613) der Elementfigur (**Fig. 3**) als eine Art Podest dient. Auch die detailverliebte Kleinteiligkeit, die teils altertümliche Gewandgestaltung, die Sitzpositionen und die Draperien der Figuren weisen im Vergleich zum Titelblatt von 1613 ebenso auf Kieser als beteiligten Künstler. Seine Autorschaft liegt nahe, nicht nur wegen stilistischer und motivischer Übereinstimmungen, sondern auch wegen der zitierten Zusammenarbeit mit Johann Bringer für andere Projekte.[46]

Kieser gelingen weitere ikonographische Neuerungen, eine sei kurz aufgezeigt: Das alchemische Meerfräulein[47] mit zweigeteiltem Fischschwanz, bezeichnet als eine *Göttin, … In unserm Meer geborn … wardt*, geht auf konventionelle mittelalterliche Darstellungen der Melusine zurück, ist aber bezüglich der milchspendenden Brüste und übertitelt mit

42 Bringer 1613 (dt.), S. 70, Figur überschrieben mit *Das gantz Werck der Philosophen* (lateinische Ausgabe, *Opus universum philosophorum*, S. 66). Vgl. den Kurzbeitrag zur *Alchemischen Weltlandschaft* (1618) ▸ Wagner, S. 247-262.

43 Der chymische Baum mit den Studiosi auf dem Titelblatt von 1613 (1605) wird beispielsweise verschmolzen mit dem Vitriol-Symbolbild in der *Philosophia reformata* 1622, Abschnitt *Colloquium philosophi & Saturni* (*Symbolum saturni parabolicum*), S. 316 und nochmals auf dem Titelkupfer in ebd., *Liber secundus*, S. 365. Vgl. mit weiterführenden Überlegungen Chodorowski 2023.

44 Zum Eintrag ebd. S. 423, siehe Hild 1991, S. 221. – Dem Programmbild gegenüber hinterließ Jennis interessanterweise eine mit Feder ausgeführte Zeichnung nach Étienne Delaune (1518-1583/1595), *Groteske mit Mars unter dem Baldachin, zwischen 1560-1573,* Bildserie der sechs Gottheiten. Zum Einfluss Delaunes auf Theodor De Bry, der Delaune persönlich traf, vgl. Keazor 1998, S. 138ff. – Allgemein zum *Album* vgl. Cöllen 2021 und ▸ Cöllen, S. 287-292.

45 Vgl. Vorbild Jan Sadeler I, nach Marten de Vos, *Aqua* , 1560-1600 (http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.168680).

46 Vgl. eine Kupferstichserie Eberhard Kiesers, in: Johann Bringer/Heinrich Kröner, *Wahl und Crönungshandlung, Das ist: Kurtze unnd warhafftige Beschreibung*, Frankfurt 1612. Siehe auch Gwinner, 1867, S. 39f.

47 Vergleichbar ist die *Alchemische Melusine*, in: Marcus Eugenius Bonacina (1570-1621), *Compendiolum de praeparatione auri potabilis veri*, 1616, Prag, Nationalbibliothek der Tschechischen Republik, Sign. XI H 61, zit. nach Akat. *Alchemy and Rudolf II.* 2016, S. 85, Abb. 76, S. 715, 795, 815. Gedruckte Version von Olomouc: Paul Schramm 1616, *Melosina*, Figura Prima, Caput IIII, S. 57 im Zusammenhang mit der Herstellung von Trinkgold.

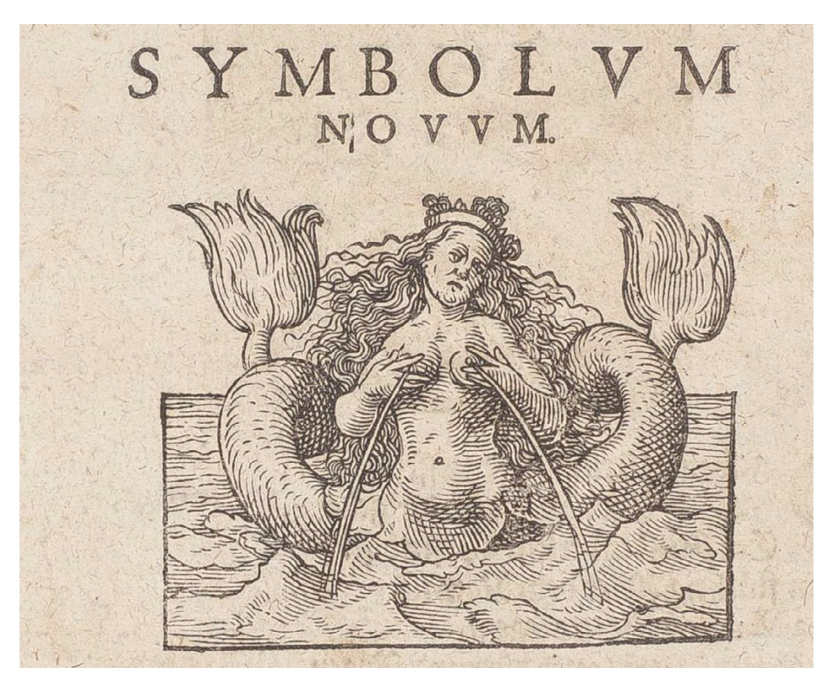


Fig. 8
Alchemisches Meerfräulein, aus: *Occulta philosophia: Von den verborgenen Philosophischen Geheimnussen der heimlichen Goldblumen*, Frankfurt a.M. 1613, S. 53.
Wolfenbüttel, HAB, Sign. M: Nd 14 (1).



Fig. 9
Symbolum saturni, aus: *Occulta philosophia: Von den verborgenen Philosophischen Geheimnussen der heimlichen Goldblumen*, Frankfurt a.M. 1613, S. 75.
Wolfenbüttel, HAB, Sign. M: Nd 14 (1).

Symbolum novum eine dem Text entsprechende Innovation: *Auß meinen Bruesten zart und gut / Geb ich Milch und auch rotes Blut / Dieselbe zwey du kochen solt / Biß darauß werd Silber und Golt*, für die es anscheinend kein ikonographisches Vorbild gibt (**Fig. 8**).[48]
Interessant ist die formal und technisch vergleichsweise ausgereiftere Ausführung des Meerfräulein-Holzschnitts im Vergleich zum *Symbolum saturni* (**Fig. 9**),[49] das scheinbar einen Ausschnitt einer detailreich geschilderten, im mitternächtlichen Rom erlebten Vision des Adolphus ins Bild setzt. In einer der zahlreichen römischen *Speluncken*, die den Reisenden zur Übernachtung dienten, erblickt der Erschrockene plötzlich *ein hell durchscheinete Person, wie die Lufft, hat ein Kron auff dem Haupt voller Stern …*, von der Strahlen ausgingen (die Figur auf dem Systembild?, **Fig. 6**). Am nächsten Morgen findet er, wieder zurückgekehrt, in derselben Höhle *ein alt Buechlein darinn stund ein Parabolisch Figur sampt einem alten Gedicht vom alten Adam.* Nach langem Studium erkennt der Studiosus endlich *viel Dings* und berichtet:

> *… dann ich sahe in Mittag als in Affrica[n] da die hitzigen Loewen, und wider under die Ort des Poli in Mitternacht der Baehren, und ich dancke Gott ewiglich seiner grossen Wunderwerck, unnd ich erlangt das zweck des versigelten Buchs der Natur …*[50]

Womöglich bezog sich der Illustrator hier auf ein älteres, nicht zu verfälschendes Vorbild. Bei aller stilistischer Grobheit sticht allerdings die im Hintergrund eingefügte Hügellandschaft als bildfüllende malerische Zugabe sowie typische narrative Weiterentwicklung von Bildserien hervor und deutet eine Entwicklung an, die als Strategie auch für Merians *Alchemica illustrata* konstituierend sein wird.[51]

48 Zur Melusine in der paracelsischen Alchemie (ohne den hier betrachteten Kontext) siehe Elmes 2017.

49 Vgl. S. 54 und 70; deutsche Ausgabe S. 53 und 75 (*Ein erklaerung Adolphi*, S. 72-74) (https://www.e-rara.ch/zut/content/zoom/7821369 und https://www.e-rara.ch/zut/content/zoom/7821385).

50 Ebd. dt. Ausg., S. 73. Kurz darauf rekurriert der Text auf Psalm 104 (alttestamtliche Weisheitstradition mit Lob der Schöpferkraft Gottes mit der von den Alchemikern geschätzten Verwandtschaft zur *Tabula smaragdina* [dort Schöpfungsakt als alchemischer Prozess]).

51 Im *Theatrum chemicum*, 1613, S. 580, wird die Landschaft in der Kopie sogleich noch stärker elaboriert und um Gebäude erweitert. Der dem Drachen gegenüberliegende Vogel ist besser erkennbar.

Die Theorie im Bild und die Anfänge einer Bildtheorie der *Alchemica illustrata*

In der in der deutschen Version enthaltenen Dedikation an Ludwig Georg Graf zu Stolberg-Ortenberg (1562-1618) wird der ›Bildteil‹ in der *Aureliae occultae philosophorum angekündigt als eine Erklärung der Schmaragdtaffel*[52] */ Paraboln und Figuren deß hochberuehmten Philosophi Hermetis Trismegisti* (o.P.), was die elementare Bedeutung von Bildern als eigenständige Erkenntnis- und Wissensvermittler für das damalige Verständnis der Alchemie verdeutlicht.[53] Nicht mehr der Weise spricht zum Adepten, sondern die ›offenbarenden‹ Bilder, verstanden als Gleichnisse und summarische Erkenntnisquelle, die der Rezipient – auf der Suche nach der *Natur aller Dinge* und nach Gott – *fleissig betrachten*[54] und über die Meditation verinnerlichen soll. Auch Adrian Mynsicht (1588-1638), dessen bekannte alchemotheologische Allegorie *Aureum seculum redivivum* in Rhenanus' *Dyas chymica tripartita* und im *Musaeum hermeticum* (1625) Aufnahme fand, statuierte, dass er

> *in den scriptis, parabolis, & variis Philosophorum figuris mit sonderlichen / mercklichem fleiß nachgeforschet / und mich irhe vielfeltige / wunderbarliche unnd zum theil auß eigenem gehirn erwachsene aenigmata zu solvirn hoch bemühet*

sei.[55] Komplexe Bilder bedurften demnach einer Auslegung, deren sprachliche, quellenkundliche und intellektuelle Ausdifferenzierung gleichermaßen stark changieren und überdies Kontexte verfälschen konnte.

Hierzu muss erläutert werden, dass bereits um 1600, nahezu unbemerkt von der Kunstgeschichte und der Analyse bildkundlicher Kennerschaft in den Kunst- und Wunderkammern, im Zuge von Johann Arndts *Iudicium vber die 4 Figuren deß grossen Amphitheatri D. Heinrici Khunradi*[56]

52 Die ›Pseudo-Smaragdentafel‹ geht samt Erläuterung zurück auf eine ältere Darstellung von 1599, vgl. Anm. 38.

53 Siehe anhand von anderen Beispielen z.B. Putscher 1983 (zu Merian). Weiterhin Frankhauser 2007; Lüthy 2018.

54 *Occulta Philosophia,* Frankfurt a.M.: Johann Bringer 1613 (dt. Ausg.), S. 48f.

55 Henricus Madathanus (Hadrian/Adrian Mynsicht), *Aureum seculum redivivum. Das ist: Die uhralte entwichene Gueldene Zeit,* in: *Dyas chymica tripartita*, Frankfurt a.M.: Lucas Jennis 1625, S. 69. Der Autor war seit 1618 Leibmedicus des Herzogs Julius Ernst zu Braunschweig und Lüneburg (1571-1636). Siehe zu Mynsicht Tilton 2003, S. 125, 252; Wels 2021, S. 80f.

56 Heinrich Khunrath, *De igne magorum philosophorumque secreto externo et visibili,* hg. von Benedictus Figulus, Straßburg: Lazarus Zetzner 1608. Johann Arndts Kommentar über die *Figuren* ebd., S. 107-123. Dazu Geyer 2001. ▸ Forshaw, S. 237-246.

(► S. 238, Fig. 1) ein Feld der Bildexegese eröffnet wurde, in das sich die von Johann Bringer angeschobene Frankfurter Publikation von 1613 – trotz deutlicher Unterschiede in der Herangehensweise und der besprochenen Materie – einordnen lässt. Während Arndt das *Amphitheatrum* als »Modell einer christlichen Ikonographie rühmte«,[57] ist auch beim ›Bilderbuch‹ des Basilius Valentinus die Synthese aus Christentum, Naturphilosophie und Alchemie zentraler Grundgedanke, ebenso wie die Ansicht, diesbezügliche Bilder als originäre Erkenntnisquelle in die Frömmigkeitspraxis zu integrieren. Im Anblick der Natur als Weg zur Gotteserkenntnis zeigen sich die Übereinstimmungen in Arndts viertem Buch *Liber naturae* (Teil von *Vom Wahren Christentumb*) mit dem Weg des Studenten Adolphus, der dank der nächtlichen Offenbarung in Rom das ›versiegelte Buch der Natur‹ verstehen lernt.[58] Interessant für den hier diskutierten Ideentransfer in Frankfurter Autoren- und Verlegerkreisen ist dabei, dass Bringer den von der paracelsischen Naturphilosophie beeinflussten lutherischen Theologen Johann Arndt persönlich kannte und 1613 mit demselben ein gemeinsames Publikationsprojekt verfolgte.[59]

Ähnlich wie Johann Arndt dem ›Begehren‹ eines unbekannten, wohl adeligen *Herr*(n) nach *Iudicium und bedencken*[60] bezüglich der theosophischen Bilder nachgekommen war, verausgabte Bringer die *Aureliae occultae philosophorum* als didaktisch durchdachte Bild- und Quellensammlung mit Nachdrucken älterer *Figuren*[61] und ikonographische Inventionen mit zugehörigen Begleittexten. Ein Verfahren, dessen sich Daniel Stoltzius von Stoltzenberg für die Konzeption seines Emblembuchs (*Chymisches Lustgärtlein*, 1624) bediente und wofür er bekanntlich den Bilderpool des Frankfurter Verlagshauses Lucas Jennis verwandte.[62]

Hinzu kam bei diesen Überlegungen die Auseinandersetzung mit dem Medium der Druckgraphik als Ausdrucksmittel. Für die philosophische,

57 Brüning 2004, S. 113. Vor allem aus ideengeschichtlicher und bildtheologischer Sicht Steiger 2017. – Siehe Arndt als ›Bilderexperte‹ Johann Arndt, *Ikonographia: Gründtlicher und christlicher Bericht von Bildern, ihrem uhrsprung, rechtem gebrauch und mißbrauch, im alten und newen Testament*, Halberstadt: Georg Kote 1597.

58 Zu Arndt siehe Geyer 2001. Dort auch zur Signaturenlehre Johann Arndts *Ikonographia* (1597), die Merian mit großer Wahrscheinlichkeit gelesen haben dürfte.

59 Er war in zeitlicher Kongruenz mit der Herausgabe der *Aureliae occultae philosophorum* Arndts Verleger: Arndt, Johann, *Die teutsche Theologia*, Frankfurt: a.M. Johann Bringer 1613. – Zum Einfluss des Spiritualismus johann-arndtscher Prägung auf Merian siehe Wagner 2021/23.

60 Arndts Kommentar, vgl. Anm. 54, ebd., S. 107.

61 *Aureum vellus oder Guldin Schatz und Kunstkammer*, Rorschach 1599, Tractatus III, S. 239 *Außlegung und erklärung des Gemähls oder Figur* mit Vitriol-Rundbild bzw. Pseudo-Smaragdentafel.

62 Hild 1991; Cöllen 2021; Ohlenschläger 2021.

auf das Geistige bezogene Gewalt der schwarzen Linien und gegen die trügerische, weil ablenkende Mimesis der Farben argumentierten etwa die Fachautoren Michael Maier oder Stoltzius von Stoltzenberg für das Primat einer graphischen *Mahlkunſt* der Alchemie.[63] Und nicht weniger ist das alchemopraktische Wissen der Künstler im Austausch mit den *Kunſtliebhabern* zu bedenken: Im Umgang mit der Radiernadel war Merian von Berufs wegen alltäglich mit der Anwendung des adäquaten Firnisses als Unterlage, der Applikation passend zusammengesetzter Mixturen auf den Bildträger und dem richtigen Umgang mit dem Ätzwasser befasst: Praktiken demnach, die rudimentäre Kenntnisse der praktischen Alchemie voraussetzten und zum Alltagsleben eines jeden Radierers gehörten. Es ist naheliegend, dass es unter anderem dieser handwerklich-alchemistische Verstand war, der Merian für Johann Theodor De Bry als Werkstattmitarbeiter interessant machte. In Analogie zur alchemischen Interpretation künstlerischer Kreation, die sich seit dem 16. Jahrhundert greifen lässt,[64] ist weiterhin vorstellbar, dass sich Merian als intellektueller Radierer-Alchemist zu erkennen gab und es im Zirkel um Merian über die Reflexion der ›Bilder aus Licht und Schatten‹ zu einem Ideentransfer kam, der bildtheoretischen Charakter annahm.[65]

Der Verleger Johann Bringer wird ›beerbt‹

Bringer, der 1608 in Frankfurt als Drucker und bald auch als Verleger dokumentiert ist, war bekennender Anhänger der Ideen der Rosenkreuzer. Schon zu einem frühen Zeitpunkt, ab 1614, verlegte er rosenkreuzerische und theosophische Bücher, druckte aber auch regelmäßig alchemische Literatur.[66] Sein (mutmaßlich früher) Tod, spätestens 1618,

63 Vgl. Michael Maier *Chymisches Cabinet: derer grossen Geheimnussen der Natur*, Frankfurt: Georg Heinrich Oehrling 1708, Vorrede o.P. und vgl. Vorrede für Daniel Stoltzius von Stoltzenberg, *Chymisches Lustgärtlein,* Frankfurt: Lucas Jennis 1624.

64 Smith 2004; Newman 2005; Akat. *Kunſt und Alchemie* 2014.

65 Gannon 2021a. ▸ Gannon, S. 263-270.

66 Darunter Johann Grasshoff (Grasse), *Aarcani artificiossissimi aperta arca* (1617) mit zugewandter Vorrede Johann Bringers (dort enthalten Cornelius Drebbels, *Ein kurtzer Tractat von der Natur der Elementen*, Leyden 1608) und die Johann Valentin Andreae, *Confessio fraternitatis oder Bekanntnuß der löblichen Bruderschafft deß hochgeehrten Rosen-Creutzes / an die Gelehrten Europae geschrieben* (1615). Dazu die verschiedenen Publikationen Carlos Gilly; Tilton 2003. – Bringer als Drucker, der in diesem Zusammenhang das Material studieren konnte: Joseph Duchesne, *Pharmacopoea dogmaticorum* (1614) oder die illustrierte Giambattista della Porta, *Ars deſtillatoria* (1611), verlegt von Anton Humm etc. Bringer kaufte drei Pressen der Druckerei Johann Sauer (1608) und die Handlung Hans Henckel (1611).

unterbrach die ab 1608/11 einsetzenden Tätigkeiten des Frankfurter Verlags vorerst nicht, da seine Witwe mit Eberhard Kieser weiterarbeitete und die Druckstöcke vorerst als Kompendium erhalten blieben. Friedrich Philipp Gwinner bringt Bringer in diesem Zusammenhang mit einer 1613 in Prag von *Johann Opsimathes* an Kaiser Matthias gewidmeten Bilderfolge von Einzelblattdrucken in Verbindung.[67] Bemerkenswert ist weiterhin, dass Bringer mit *De vitis imperatorum et caesarvm romanorum* (1615) eine opulent mit Kupferstichen illustrierte Publikation zu den römischen Münzen druckte, die aus der Hand des berühmten Octavio (Ottavio) Strada a Rosberg (1550-1607/1612) stammt. Ottavio Strada d.J., der im Januar 1615 als Herausgeber die Dedikation dieses Buchs an Kaiser Matthias in Frankfurt verfasste, war der Sohn des Autors der Münzkunde, der bekanntlich als Zeichner, Miniator und Antiquarius der kaiserlichen Kunstkammer am Hof Kaiser Rudolfs II. tätig gewesen war. Als Antiquarius war er mit Aegidius Sadeler d.J. und Jacobus Typotius für die emblematische Sammlung teils hermetischer Symbole verantwortlich (*Symbola divina et humana*), die in der Anordnung der *Atalanta fugiens* vergleichbar sind.[68] Vermittelte vielleicht Sadeler aufgrund seiner komplexen Verbindungen nach Frankfurt den mit über 500 Münzkupfern ungewöhnlich aufwendigen, aus dem Verlagsprogramm herausstechenden Auftrag an den wenig erforschten Bringer? Als sich der Sohn Ottavio Stradas (gest. 1629) zur Drucklegung in der Mainstadt aufhielt, wird es einmal mehr zu einem regen Austausch auf der Achse zwischen Prag und Frankfurt gekommen sein.[69] Die deutsche Ausgabe, beerbt von Lucas Jennis, versah Merian 1618 mit einem signierten Titelblatt (*MMerian fecit*).[70] Gemeinschaftlich illustrierten Merian (Titelblatt, Signatur *Mat Merian Fec:*) und abwechselnd Balthasar Schwan (Signatur *B.S.f.*[71]) sowie Eberhard Kieser (Signatur *EK.* oder *EKieser.*) Jacobo Stradas *Kunſtliche*

67 Gwinner 1867, S. 82f. Gwinner hielt Johann Opsimathes für das Pseudonym Johann Bringers, da er die Holzstöcke der Kaiser Matthias gewidmeten Bilderfolge offenbar an Eberhard Kieser vererbte. Bei Johann Opsimathes (1568-1619/21) handelte es sich jedoch vermutlich um den mährischen Theologen, der sich auch in der Oberpfalz aufhielt und Calvinist war. Huth 2017, S. 13f.

68 Zu Ottavios Emblemsammlung in Prag siehe Tilton 2003, S. 79. In Zusammenarbeit mit Ägidius Sadeler d.J.

69 Vgl. den Beitrag von Corinna Gannon.

70 Octavio (Ottavio) Strada, *Aller Roemischer Kaeyser Leben und Taten*, übersetzt von Octavio Strada d.J., Frankfurt a.M.: Lucas Jennis und Paul Jacob 1618 (andere Version mit Gerhard Greuenbruch als Buchhändler, 1618).

71 Hier gelingen Balthasar Schwan qualitätvolle Figurendarstellungen (z.B. Nr. 86) (Exemplar München siehe https://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb10942269-6).

Abriß / allerhandt Wasserkünſten/ auch Wind- Roß- Handt- und Wassermühlen, die Jennis 1618 verlegte.[72]
Johann Theodor De Bry und insbesondere Lucas Jennis übernahmen nach Bringers Ausscheiden auch dessen Alchemie- und Rosenkreuzerprojekte. Jennis, der Bringers Bildvorlagen für *Occulta philosophia / Azoth* in seinen Verlag transferierte, erachtete beispielsweise das dort integrierte, aus Allegorien, Symbolen und Inschriften kombinierte Kosmogramm (**Fig. 6**) als essenziell, denn er verwendete dasselbe unter anderem in den Sammelwerken *Musaeum hermeticum* (1625) und im *Dyas chymica tripartita* (1625) als Titelvignette für das dort eingebundene Buch *Liber Alze*. In der Traditionskette der *Alchemica illustrata* bilden demnach Verleger wie Johann Bringer und Kupferstecher wie Eberhard Kieser eine wissensvermittelnde Verklammerung. Es ist naheliegend, anzunehmen, dass nicht nur gedruckte Exemplare, sondern auch in Frankfurt hergestellte Druckplatten im Umlauf waren, die die Verlage in ihren Bilderpool aufnahmen.

Merian legt los. Bildwissen und Erfahrung im Zirkel um den Kupferstecher

Somit trafen sich im ersten Drittel des 17. Jahrhunderts in Frankfurt junges Talent, ein vernetztes Umfeld der Verlage, das einen Bilderpool, Anfänge einer lokalen Bildtradition zur Verfügung stellte und ein intellektuell anspruchsvolles Aufgabenfeld, das nach neuen Bildern verlangte. Merian war zur richtigen Zeit am richtigen Ort und zeigte sich fähig, komplexe, teils verworrene Textschleifen der hermetischen Literatur nach mehr oder weniger präzisen Vorlagen in prägnante Bilder umzuwandeln. Die bebilderten Publikationen der beiden Verlagshäuser richteten sich neben den Fachgelehrten vorwiegend an eine bildaffine patrizische und höfische Leserschaft beziehungsweise Liebhaberschaft, der man die Bücher häufig auch widmete. Diesem visuell anspruchsvollen Zielpublikum trug Merian Rechnung, indem er sich bei der Gestaltung der ansonsten häufig formelhaft organisierten Titelblätter um *varietas* und malerisch wirkende Kompartimente oder gar bildhafte Kompositionen bemühte.[73] Bemerkenswert ist sein Vermögen, mithilfe dynamischer Bewegungsabläufe oder Details dem allseits immanenten Thema der Prozesshaftigkeit der Alchemie Rechnung zu tragen.[74] Immer wieder überrascht Merian mit den Landschafts- und

72 Mit Dedikation des Herausgebers, Ottavio Strada, an den Rat der Stadt Frankfurt.

73 Gaudio 2020. Dort zur Entwicklung der Landschaftsdarstellung im Medium der Graphik im 16. Jahrhundert und Merians Talent als Radierer von Landschaften.

74 ▸ Laube, S. 67-90.





< Fig. 10
John White, *The Flyer* (An Indian medicine man, »The flyer«; in a dancing posture).
London, British Museum, Inv. Nr. 25879001.

> Fig. 11
Theodor De Bry und Gisbert van Veen, *Schwartzkuenstler oder Zauberer*, aus: Harriot, Thomas, *Wunderbarliche/ doch Warhafftige Erklärung/ Von der Gelegenheit vnd Sitten der Wilden in Virginia*, Frankfurt a.M. 1594, Nr. 11, sig. G Veen, Detail.
Heidelberg, UB, Sign. A 6135 D Folio RES::1.

Naturdarstellungen, die zuweilen ganze Register des Titelblattes ausfüllen (*Viatorium*, 1618; *Institutionum medicinae*, 1620[75]) oder die allegorischen Figuren in den Picturae der Embleme detailreich hinterfangen.

Wie oben bereits angeklungen, war das Einfügen von Landschaften und Parerga bei weitem nicht an das Medium der Radierung gekoppelt, sondern ein zeittypischer Vorgang, der sich in anderen Themengebieten und auch schon vor Merians Ankunft im Verlag De Bry beobachten lässt. Henry Keazor wies 1998 in einem wegweisenden Aufsatz über die Amerika-Bücher der De Bry-Familie darauf hin, dass Theodor De Bry, Begründer der zwischen 1590 und 1634 erschienenen Reihe, als Vorlagen für Band I – worauf er als Herausgeber explizit verwies – weitgehend die originalen Zeichnungen der Amerikareisenden John White (angefertigt 1585/86) (**Fig. 10**) oder Jacques Le Moyne de Morgues verwandte. Dabei fügten er oder sein Werkstattmitarbeiter Gisbert van Veen jeweils Landschaften, kleine narrative Szenerien hinzu und passten

75 Vgl. die Beiträge in *Bebilderung der Alchemie* 2021ff.

selbst Physiognomien den europäischen Sehgewohnheiten an (**Fig. 11**).[76] In anderen Bänden musste Theodor De Bry auf derartige Vorlagen verzichten und daher auf – diesmal nicht namentlich genannte – druckgraphische Quellen aus der manieristischen, bei der Darstellung von Körpern insbesondere auf die Antike zurückgehenden Bildtradition der niederländischen Druckgraphik zurückgreifen (z.B. Jacobus Stradanus, Hendrick Goltzius, Marten van Heemskerck).[77] Diese graphischen Vorlagen, die der Herausgeber nach seinen Vorstellungen neu komponierte, variierte, umdeutete und nach seinem Maßstab ›amerikanisierte‹, blieben zugleich erstaunlich auffällig als Bildzitat erkennbar.[78] Das Verfahren der Orientierung an Vorbildern und deren Transformation in ein neues, völlig anderes Thema war freilich gängige Praxis.[79] Bei der Weiterführung der Reihe durch Johann Theodor De Bry (ab Bd. V) begann insbesondere die ästhetische Angleichung der Illustrationen an die Landschaftsdarstellungen und weitere Kompositionen nach Jan Brueghel d.Ä., Joachim Patinier und Herri met de Bles.[80]

Die tiefenräumliche Erschließung und die ästhetische Annäherung der Buchillustrationen an die Malerei gehörten also in die Entwicklung der Zeit. Auch die Ausdifferenzierung des Bildraums, die bezüglich der Naturlandschaften mutmaßlich dem besonderen naturphilosophischen Verständnis der alchemischen Traktate Rechnung trug, ist nicht nur bei Merians Illustrationen, sondern ebenso bei Balthasar Schwans (gest. 1624) Bildserien (z.B. *Philosophia reformata*, 1622) zu beobachten. Wenngleich in Maiers Emblembuch *Atalanta fugiens* die Naturdarstellungen im Text nicht kommentiert werden und vordergründig scheinbar als Parergon fungieren,[81] ist hier ebenso wie in der *Alchemischen Weltlandschaft* von einer in das Bild eingeschriebenen Verknüpfung auszugehen (›Lesen im Buch der Natur‹).

76 Vgl. Keazor 1998, Abb. 48f. Drucker war übrigens Johann Wechel.

77 Vgl. ebd., S. 135ff. Bezieht sich auf Bd. IV mit der Textvorlage von Girolamo Benzoni.

78 Laut Keazor gemeint als antikatholische und zugleich antispanische Bildstrategie, die der Calvinist De Bry gezielt einsetzte, um die Verbrechen der Kolonialisierung zu kritisieren. Keazor 1998, S. 148f.

79 Keazor stellt bei dem ersten Amerika-Buch (1590) überdies bemerkenswerte inhaltliche Umdeutungen fest, die für sich genommen einer gezielten Intention folgen, insofern nämlich, dass Szenen, Motive oder Figuren aus Darstellung der Heilsgeschichte zu Meuchel- und Mordszenen umgestaltet wurden. Hierin erkennt Keazor eine subtil visualisierte Kritik an der verheerenden Kolonisationspolitik des katholischen Spanien. Vgl. Keazor 1998, S. 146-149. Solcherart semantische Umdeutungsstrategien, wenn auch unter anderen Vorzeichen, ließen sich womöglich auch im Bereich der Alchemisierung mythologischer oder christlicher Bilder beobachten.

80 Keazor 1998, S. 132.

81 Gaudio 2020 mit dem Verweis, dass zumindest innerhalb der Emblematikliteratur die elaborierte Landschaft eine Besonderheit darstellt.

Anders als Schwan überzeugt Merian allerdings nicht nur mit seinen unverkennbar detailreichen Landschaften, sondern ebenso mit subtilen, dem geschulten Auge gefälligen Bildzitaten aus der italienischen oder niederländischen Kunst und einem größeren bildnerischen Talent. Merian hatte durch die Zusammenarbeit mit Crispijn de Passe in Paris (1614) oder durch Jacob von der Heyden (1615, Straßburg) tiefere Kenntnis der Emblematik erworben und sich mit den aktuellen ovidschen Metamorphosenzyklen von Antonio Tempesta (1555-1630) (erschienen in Antwerpen oder Amsterdam[82]), Crispijn de Passe und Virgil Solis auseinandergesetzt. Insbesondere Tempestas Bildfindungen prägen ein paar Jahre später die *Picturae* der *Atalanta fugiens*.[83] Somit fand der Motivtransfer italienischer Provenienz nicht über das direkte Studium in Italien, sondern – einmal mehr – über die niederländische Druckgraphik statt. Ein italienisches Vorbild, dessen Rezeptionsweg bislang ungeklärt ist, lässt sich allerdings für die *Pictura* von Emblem 13 der *Atalanta fugiens* resümieren. Die Frauenfigur im Vordergrund des Gemäldes *La tempesta* (1507/8) des venezianischen Malers Giorgione scheint die Vorlage für die am Wasser sitzende männliche Figur (Naaman) zu sein.[84] Die gesamte Bildanlage mit einer steil abfallenden Uferböschung, der Stadtlandschaft mit Brücke und Häusern findet sich seitenverkehrt bei Merians Radierung wieder.

Die Beschäftigung mit Antonio Tempesta begann bei Merian vor der Oppenheimer Zeit. Bereits in Straßburg beschäftigte er sich bei seinem Lehrmeister Jacob von der Heyden[85] mit dem italienischen Künstler und dessen antiken Heldentaten, wobei ihn die Jagdszenen insbesondere auch noch in der Oppenheimer Zeit inspirierten.[86] Ob wiederum der Bezug, den Antonio Tempesta zur Ikonographie der Alchemie hatte, im Oppenheim-Frankfurter Zirkel bekannt war, sei dahingestellt. Als wichtigster Schüler des Jan van der Straet / Stradanus (*Labor des Alchemisten* im *Studiolo di Francesco I.*), Maler von Deckengrotesken mit iatrochemischen Destillationsapparaten und Brennöfen in den florentinischen Uffizien und späterer Hersteller von Bildern auf Stein, die Rudolf II. als Beispiele

82 Erschienen bei Pieter de Jode (Antwerp, 1606) und *Willem Jansz Blaeu* (nach 1606, *Metamorphosen Sive Transformationum*, Amsterdam).

83 ▸ Purš, S. 161-198.

84 Bauer 2012, 74f. Eine alchemische Auslegung des Gemäldes vgl. Settis 1982 oder Hartlaub 1991, Nr. 11. *Der Mythos des erwählten Kindes bei Giorgione*. – Siehe zu Emblem 13 im Œuvre Merians und in Bezug zur Rosenkreuzerei Gaudio 2020, fig. 6f.

85 Jacob von der Heyden bildete vermutlich die Verbindung zu De Bry in Oppenheim. Wüthrich 2007, S. 85.

86 Ebd., S. 31-33, 74f., 85, 95-97. Zu Merians Tempesta-Rezeption zuletzt Pluis 2019.

für den Paragone zwischen Kunst und Natur schätzte,[87] gehört er in die große Reihe frühneuzeitlicher Maler, die Berührung mit der Visualisierung alchemischer Themen hatten.

Zugleich müssen Austauschbeziehungen mit den Künstlern im Zirkel um Merian angenommen werden. Georg Keller – der Geselle bei dem an Alchemie interessierten Frankfurter Maler Philipp Uffenbach (1566-1636)[88] und wie oben erwähnt Entwerfer des Titelblatts für Libavius' *Alchymia* (1606) gewesen war – begleitete den wesentlich jüngeren Merian als Kollege über viele Jahre hinweg, da er unter anderem für Jennis tätig war. Der Einfluss des ebenfalls an der Druckgraphik der Sadelers orientierten, etwa gleichaltrigen Balthasar Schwan (gest. 1624)[89] darf gleichfalls nicht übersehen werden, zumal dieser – neben Merian – ab 1618 der andere bestimmende Kupferstecher für die Alchemieprojekte wurde.[90] Bei der bisherigen Konzentration auf Merian d.Ä. als möglichen kreativen Kopf und Entwerfer der Radiervorlagen wurde kaum berücksichtigt, dass auch Johann Theodor De Bry – ganz abgesehen von seinem mutmaßlichen Interesse an der Thematik – in den *Emblemata saecularia* bereits 1596 das Motiv *De alchemist* nach Pieter Cool und nach Maerten de Vos gestochen hat.[91] Folglich war er mit dem Thema der Alchemie und der Darstellung einschlägiger Utensilien vertraut. Sein Kupferstich *Der Narrendoktor* mit dem Untertitel *Arte mea cerebrum nisi sit sapientiatotum* zeigt wiederum einen pseudochirurgischen Eingriff, der einen Narren von offenbar untugendhaften ›Grillen‹, wohl quälenden Einbildungen – dargestellt in der (Gas-)Blase mit Symbolen für Spiel, Militär, Wissen und Weibermacht –, befreit (**Fig. 12**). In einem Badezuber unterzieht sich die entkleidete männliche Person der Prozedur, der Körper wird Teil der Destillieranlage. Der auf den Kopf aufgesetzte alchemistische Alembik dient neben der Sublimation der Gase gleichfalls der

87 Die Deckenmalerei in den Uffizien, Ostkorridor, Nr. 13, 1581 und *Stanzino delle Matematichi*. Vgl. Akat. *L'alchimia e le arti* 2012, darin bes. Conticelli 2012. Zu den Steinbildern vgl. Gannon 2022b.

88 Joachim Sandrart überliefert Uffenbachs Interesse an der Alchemie. Derselbe habe sich *ſtark auf die Alchimia und theologische Emblemata begeben*. Siehe Joachim Sandrart, *Teutsche Academie*, 1675, II, Buch 3, S. 293 (http://ta.sandrart.net/de/text/de-fr/517). ▸ Opitz, S. 293-300.

89 Zülch 1935, S. 504. Aus der Heirat Schwans 1619 ergibt sich sein ungefähres Alter, vorausgesetzt, es war seine erste Ehe.

90 Vgl. Johann Theodor De Bry *Tripus aureus* (1618) mit dem Bildzyklus der Zwölf Schlüssel; *Septimana Philosophica* (1620); *Philosophia reformata* (1622) etc.

91 Siehe weiterhin Johann Theodor De Bry, nach Zacharias Dolendo, nach der Vorlage von Jacob de Gheyn *Emblemata saecularia*, Nr. 26, Oppenheim 1611 mit Liebesthema mit Putto im ›Kampf‹ mit dem alchemistischen Ofen als Symbol für das menschliche Herz. Lennep 1985, S. 175, Abb. 86. Dazu auch Wagner 2023a.



Fig. 12
Johann Theodor De Bry, nach Marten de Vos, *De narrendokter*, aus: *Emblemata saecularia*, 1596.
Amsterdam, Rijksmuseum, Inv. Nr. RP-P-BI-5230.

Reinigung von zu Mäusen transformierten Narrheiten und deutet mit der Ausleitung von als ›Abfall‹ gedeuteten Substanzen die Behandlung psychischer Krankheiten vermittels pharmazeutischer Medikamente an, freilich als antiparacelsische Polemik.[92] Während für fast alle Stiche in dem Emblembuch die Vorbilder bekannt sind, scheint es sich bei dem *Narrendoktor* um eine genuine Innovation De Brys gehandelt zu haben, die ihrerseits mehrfach kopiert wurde. De Bry kommt demnach auch selbst[93] als Entwerfer von *Alchemica illustrata* infrage.

Spiritus rector. Aufgabenteilung bei der Illustration

Zwar übernahmen in den zwei genannten Oppenheim-Frankfurter Verlags- und Bildmanufakturen zusammen mit Merian auch die Kupferstecher Balthasar Schwan (gest. 1624), Georg Keller (1568-1634/40), teils wohl auch Sebastian Furck (1589-1655) oder Eberhard Kieser (1583-1631) und auf jeden Fall Johann Theodor De Bry Teilbereiche der Realisierung von Illustrationen,[94] dennoch hat kein Künstler aufgrund der Fülle der ihm zugedachten Projekte und der dabei erreichten künstlerischen Ästhetik die Bebilderung der Alchemie so entscheidend geprägt wie der junge Merian. Die plastische Präsenz seiner konturenreichen Figuren und die daraus folgende spannungsgeladene Wirkung der Bilder erfüllte die ikonographische Anforderung, die Dynamik alchemischer Transformation zu visualisieren (**Fig. 1**). Gleichwohl ist es nicht leicht, zu überblicken, wer der *Spiritus rector* einzelner Bilderfindungen oder Bildkompartimente war, da die Bilder und Titelblätter der Publikationen der Oppenheim-Frankfurter *Alchemica illustrata* diesbezüglich nicht aussagekräftig signiert sind. Einen eindeutigen Hinweis auf Merian als zuständigen Inventor gibt es nicht, anders als bei der alchemisch konnotierten Radierung *Nox*,[95] die Merian in seiner Basler Zeit 1624 allein verantwortete. Auf den Blättern ist – wenn überhaupt – Merians *fecit* oder *sculpsit* zu

92 Das zugehörige Epigramm verlautbart *Quod non Hippocrates, / no noverat ante Galenas, / Arte mea cerebri / fatuos incido meatus.* Siehe Benjamin Breen 2015, vgl. https://resobscura.blogspot.com/2015/12/the-alchemy-of-madness.html. Zuletzt Wauters 2019.

93 Das auch im Bereich der Imagination angesiedelte Motiv scheint vergleichbar mit Giorgio Vasari, *Allegorie einer Inspiration*, 1540er-Jahre, Federzeichnung, 192 × 394 mm, Chatsworth, Devonshire Collection, Inv. Nr. 10, dazu Saß 2016, S. 200-204, freundlicher Hinweis Corinna Gannon.

94 Trenczak 1965, S. 334.

95 Vgl. den zugehörigen Eintrag auf der Merian-Plattform.

finden.[96] Dabei handelt es sich um Signaturvarianten, die zwar Auskunft über die endgültige Ausführung geben, die spezifische Rolle des Inventors, der beispielsweise mit *invenit, delineavit, figuravit* oder *pinxit* zeichnen würde, jedoch im Vagen lassen.[97] Es entzieht sich demnach unserer genauen Kenntnis, ob Merian neben der finalen Rolle des ausführenden Radierers ebenso häufig den für die künstlerische Invention maßgeblichen Part des Entwerfers ausgefüllt hat. Dass Merian in Arbeitsteilung nach der Entwurfszeichnung eines anderen Künstlers arbeitete, beweist hingegen das bereits erwähnte Titelblatt für das *Antidotarium medicochymicum reformatum* (1620), das Georg Keller als Entwerfer – *fig.* für figuravit – und Merian mit *MMerian fe.* signiert haben.[98]
Lucas Wüthrich, der die Händescheidung beziehungsweise die stilkritische Analyse der Kollegen Merians nicht zum Gegenstand genauerer Untersuchungen machte,[99] schreibt beispielsweise die Illustrationen für Michael Maiers *Tripus aureus* (1618) Johann Theodor De Bry und Balthasar Schwan zu, nichts weise auf Merian hin.[100] Einiges spricht allerdings für dessen partielle Mitarbeit, etwa die moderne Figur des nahezu nackten, am Athanor hantierenden Vulcanus auf dem Titelkupfer, die sich eindeutig an der für Merian vorbildlichen niederländischen Malerei und Druckgraphik orientiert[101] und mit der gekonnten Durchbildung von Muskelpartien durch wenige effektvolle Kreuzschraffuren eher in seinem Figurenrepertoire zu verorten ist (**Fig. 13**).[102] Womöglich arbei-

96 Nur selten (bei den *Alchemica* nie) erscheint Merian explizit in der Titelei als Stecher gleich hinter dem Autor, seinem Freund Julius Wilhelm von Zinckgref, in: *Emblematum ethico-politicorum centuria* als *Caelo / Matth: Meriani* / 1619.

97 Vgl. den in dieser Frage eindeutig bezeichneten Einblattdruck *Roma. Ant. Tempesta ad viva[m] delineav.[it] M. Merian sculpsit* von 1641 oder den in Eigenregie hergestellten Stadtplan Frankfurts: *Matthaeus Merianus Basiliensis, Civis et Calcographus Francofurtensis mensus est, delineauit, expreßit, caelauit, iurisq. publici fecit, Anno 1628*. Den Basler Stadtplan von 1615/17 signierte Merian: … *depicta et sculpta*. Merian signiert weiterhin beispielsweise 1630 mit *Inventor et fecit* auf einer eigenhändigen Zeichnung, die er seinem Gesellen Rudolf Meyer schenkt, der dieselbe vollendet. Vgl. Akat. *Merian* 1993, S. 127, Nr. 86.

98 Dabir Zadeh 2021 und ▸ Konrad, S. 309-312.

99 Die nicht signierten Radierungen der *Atalanta fugiens* kann Wüthrich, neben radierstilistischen Eigenheiten, auch aufgrund der Wiederverwendung von Bildhintergründen zuordnen. Wüthrich 2007, S. 229.

100 Hartlaub 1937, S. 292 weist die Radierungen Merian zu, anders Wüthrich 1972, Nr. 172, S. 95f., 161f.; Wüthrich 2007, S. 232.

101 Vgl. z.B. die auch in den deutschen Sammlungen zu findenden Feuerallegorien von Jan Brueghel d.J., etwa 1608, 46 × 66 cm, Öl auf Kupfer, Pinacoteca – Accademia Ambrosiana oder mit Hendrick van Balen, *Weissagung des Propheten Jesaia*, 1609, 40,2 × 50,4 cm, Öl auf Kupfer, Bayerische Staatsgemäldesammlungen – Alte Pinakothek München mit einer gut vergleichbaren, am Ambos knienden Figur mit Lendenschurz.

102 Zum Vgl. z.B. die Vulcanus-Figur in *Symbola aureae* (Maier 1617c), *Demokrit, Venus und Vulcanus*, S. 91 oder den Einblattdruck Balthasar Schwan, *Beschreibung Eines Unerhörten*



Fig. 13
Johann Theodor De Bry und/oder Balthasar Schwan unter Mitarbeit von Matthäus Merian d.Ä.(?), *Titelblatt* mit Vulcanus am Athanor (Detail), aus: Michael Maier (Hg.), *Tripus aureus*, Frankfurt a.M. 1618.
Frankfurt a.M., UB, Sign. Occ 1148,1.

teten Merian, De Bry und Schwan mit einer für die niederländischen Werkstätten typischen Arbeitsteilung, sodass Merian beispielsweise für die partielle Gestaltung von Figuren zuständig zeichnete. Die humanistisch motivierte, strikte Orientierung an älteren, teils dem Mittelalter entstammenden Bildvorlagen oder Büchern mit groben Holzschnittillustrationen kommt – so eine weiter zu verifizierende Beobachtung – als Problem der Stilanalyse hinzu, zumal hier zugunsten der Authentizität der älteren Bildquelle die individuelle Formensprache und die Variabilität der Bildkomposition zurücktraten.[103] Womöglich war die aus vielen Händen konstituierte Werkstattpraxis auf einen einheitlichen Werkstattstil ausgerichtet. Demzufolge wäre mit einer Angleichung zu rechnen, die näher untersucht werden muss. Merian war, was gleichfalls mitbedacht

Meerwunders, Johann Schmidlin 1621 im British Museum, Inv. Nr. 1880,0710.403. Hier fehlen stilkritische Untersuchungen.

103 Beispielsweise Übertragung der Holzschnitte aus *Ein kurtzer summarischer Tractat Fratris Basilii Valentini Benedectiner Ordens* von 1602 in *Tripus aureus*, 1617. Vgl. Lehnert 2021.

werden muss, seit 1617 in der Werkstatt auch als Kopist und Erneuerer ausgebrauchter Kupferplatten seiner Vorgänger zuständig.[104]
Die enzyklopädische *Universaltheorie der oberen und unteren Welt* des englischen Naturphilosophen Robert Fludd,[105] die sich unter anderem auch in der Bibliothek des Antwerpener Malers Peter Paul Rubens befand, versah Merian nachweislich in Gemeinschaftsarbeit mit dem Autor, womöglich externen Zeichnern und dem Verleger Johann Theodor De Bry als Koordinator mit zumeist nicht signierten Illustrationen.[106] Der Literatur- und Theaterwissenschaftler Herbert Berry vermutete, anders als Frances Yates, die einen engen Kontakt zwischen Zeichner(n) und Fludd rekonstruierte, dass in De Brys Atelier mehrere Zeichner am Werk waren, die Fludds Textvorgaben jedoch nicht genauestens umsetzten bzw. lasen. Als Beispiel führte er, entsprechend seiner Expertise, die Theaterbühne an (Manuskript 67 v), die in wesentlichen Details von der akribisch ausgearbeiteten Beschreibung im Buch und ebenso vom Original sämtlicher Londoner Bühnen abweicht.[107] Hier ist es wahrscheinlich, dass der ausführende Kupferstecher Merian erst in der Endphase des Illustrationsprojektes die bebilderte, jüngst ›wiederentdeckte‹ Druckvorlage mit teils montierten Entwürfen erhielt, die er vor allem in stilistischer, perspektivischer und auch kompositorischer Hinsicht perfektionierte.[108] Zwar finden sich in der noch näher zu untersuchenden Druckvorlage, nach Lucas Wüthrichs Einschätzung, keine eigenhändigen Zeichnungen Merians, und ebenso kommunizierte Fludd, laut Ute Frietsch, schriftlich nachweisbar nur mit De Bry, eine inhaltliche Beteiligung des ausführenden Stechers ist für den Findungsprozess dennoch grundsätzlich nicht auszuschließen.[109] Andererseits relativiert sich mit der nun noch stärkeren Betonung der Rolle von Autor und Verleger und der Erkenntnis über (mindestens) einen professionellen Entwurfszeichner, zumindest im Fall der fluddschen Enzyklopädie, die vieldiskutierte Frage nach Merians mehr oder weniger tiefgründigen Kenntnissen der Alchemie und seinen

104 Beispielsweise kopierte Merian für die Neuauflagen der Werke (Johann) Theodor De Brys (z.B. die oben erwähnten sogenannten Amerika-Bücher etc.) ab 1617 regelmäßig bzw. erneuerte die ausgebrauchten Kupferplatten. Vgl. Wüthrich 2007, 87-89, Anm. 30 und 34 mit spezifischen Beispielen. Und Wüthrich 1993, S. 273-305.

105 *Utriusque cosmi maioris scilicet et minoris metaphysica, physica atqve technica historia*, Oppenheim: Johann Theodor De Bry und De Bry Erben 1617ff. Vgl. die Einträge und Abbildungen in *Bebilderung der Alchemie* 2021ff. mit Literatur.

106 Signatur nur bei Titelblatt *De naturae simia seu*, 1618, *M. Merian sculp*.

107 Frances Yates nahm u.a. an, dass Fludd eine Londoner Theaterbühne zeigt. Yates 1969, S. 73-76, 130-139. Vgl. Berry 1967, 15f., zit. nach Rimbach-Sator 2021, S. 16f. (im Manuskript).

108 Vgl. Frietsch 2022a und ▸ Frietsch, S. 141-160, Fig. 2-12; Wagner 2021/23; Wagner 2023a zu verwandten Vorlagen.

109 Wagner 2021/23. Lucas Wüthrich hat die Federzeichnungen 2022 in Kopie beurteilt.

Fähigkeiten, als schöpferischer Inventor aufzutreten.[110] Auch in diesem Zusammenhang ist es daher angebracht, von einem kreativen Zirkel maßgeblicher Akteuren auszugehen.

Zwar lässt sich, ausgehend von der in Frankfurt aufbewahrten Druckvorlage, die Rolle von Fludd für die figuralen Bildkompositionen bislang noch nicht näher bestimmen,[111] aber grundsätzlich ist durchaus an die humanistisch gebildeten Autoren als die eigentlichen Entwerfer oder Inventoren der Bilder zu denken.[112] Giordano Bruno (1548-1600) beispielsweise hat für die 1591 in Frankfurt bei Johann Wechel erschienene Erstauflage von *De triplici minimo et mensura* sogar die Druckstöcke für seine symbolisch aufgeladenen Diagramme eigenhändig geschnitten.[113] Aber anders als bei Bruno oder bei dem Arztalchemisten und Theosophen Heinrich Khunrath (um 1560-1605), der bei den Bildern des *Amphitheatrum sapientiae aeternae* immer wieder auf sich als *inventor* oder *effigians* hinweist,[114] gibt es keine vergleichbar eindeutigen Hinweise auf die Bilderproduktion im Zirkel um Matthäus Merian. Während auch die Entwurfstätigkeit des Basler Alchemisten Leonhard Thurneysser (1531-1596) im Rahmen seiner Zusammenarbeit mit dem Kupferstecher Jost Amman nachgewiesen ist,[115] muss man allerdings auch in Anbetracht der jüngst nachgewiesenen zeichnerischen Fähigkeiten Johann Daniel Möglings (*Speculum sophicum rhodo-ſtauroticum*, 1618) davon ausgehen, dass er imstande war, Ideenskizzen zu entwerfen, um diese Merian als Vorlage zukommen zu lassen.[116]

110 Wüthrich 2007, S. 160-180 zu religiösen Schriften und Religiosität Merians und Abschnitt *Merian und Alchemie*, S. 210-240 sowie S. 93f. Ausführlich siehe auch Rimbach-Sator 2021; Wagner 2021/23, Abschnitt Merian und ›die‹ Alchemie und ▸ Gannon, S. 263-270 zu Merian als Radierer-Alchemist.

111 Siehe dazu das laufende Forschungsprojekt von Ute Frietsch. ▸ Frietsch, S. 141-160.

112 ▸ Purš, S. 161-198.

113 *Opus aggressus, ut quam accuratissime absolveret, non schemata solum ipse sua manu sculpsit, set etiam operarum se in eodem correctorem praebuit*. Vgl. Giordano Bruno, *De triplici minimo et mensura*, Frankfurt a.M.: Johann Wechel und Peter Fischer, *Epistola dedicatoria* des Verlegers, o.P. (Digitalisat urn:nbn:de:bvb:12-bsb10205694-9). Zur symbolischen Bedeutung und inhaltlichen Aussagekraft der Illustrationen siehe Saiber 2003; Lüthy 2010.

114 Gilly 2014, S. 11.

115 Als Goldschmied konnte Thurneysser selbständig Entwürfe entwickeln. Boerlin 1976; Spitzer 2001, S. 40-43; Hofmeier 2007b, S. XIIIf.; Hofmeier 2012, S. 9, 11ff., 95.

116 Korn 2023. Vgl. den Eintrag Daniel Möglings in das *Album amicorum* des Matthias Heuschkel von 1616, in: Nicolaus Taurellus, *Emblemata physico-ethica*, Nürnberg: C. Lochner 1602, (o.P.) N3, Philip Mills Arnold Collection, Washington University Libraries, Sign. N7740 .T38 1602 (Abb. *Bebilderung der Alchemie* 2021ff.). Aus Möglings Stammbucheintrag geht hervor, dass er aus einer graphischen Vorlage ein eigenständiges Motiv ableiten konnte.

Somit ist die Frage, ob Merian »einfach, ohne groß zu denken, die relativ genauen Ideenskizzen der Autoren ins Reine brachte«[117] oder »eigene Schöpfungen«[118] kreierte, noch nicht befriedigend beantwortet. Ein schlagender Hinweis auf die überwiegende Transformation von Ideenskizzen oder die Arbeit mit bereits gut ausgereiften Entwürfen ist nicht zuletzt die schiere Masse der von Merian produzierten Radierungen, die noch parallel zu den verschiedenen *Alchemica illustrata* entstanden sind. Keinerlei weitere Entwürfe, Skizzen oder schriftliches Quellenmaterial sind erhalten, um hier eindeutig Klarheit zu schaffen. Vieles deutet vielmehr darauf hin, dass es sich bei den unterschiedlichen Bilderfindungen – die aus teils sehr unterschiedlichen Themengebieten resultieren – weitgehend um intellektuell-künstlerische Gemeinschaftsproduktionen gehandelt haben muss. Nur im kreativen Austausch mit den verschiedenen – womöglich auch Skizzen beisteuernden – Autoren und mit De Bry und Jennis als Kennern alchemischer Literatur und der Bildtradition kann es Merian gelungen sein, den Texten der Alchemie ein äquivalentes und zeitgemäßes Antlitz zu geben. Gleichwohl oblag Merian die stilistische, formalästhetische und kohärente Umsetzung der Bilder auf der finalen Druckplatte.

117 Wüthrich 2007, S. 94.
118 Ebd.

Erste Seite – Novität oder Normalität

Bemerkungen zur Eingangsgestaltung bei Merians *Alchemica*

Stefan Laube

Matthäus Merian d.Ä. kann sicherlich auch zu den großen Meistern des Frontispizes gezählt werden. Im Rahmen seines umfangreichen Œuvres wird in diesem Beitrag der Fokus auf die Startseite der von ihm illustrierten Druckschriften zur Alchemie gelegt. Die Druckwerkstätten und Verlage von Johann Theodor De Bry und Lucas Jennis, für die Merian als junger Mann arbeitete, haben ein Jahrzehnt lang – von 1615 bis 1625 – eine herausragende Rolle bei der Herausgabe von *Alchemica* gespielt, deren ebenso reichhaltige wie faszinierende Illustrierung bis heute das Interesse weckt. Die Ansätze zur Herausbildung der neuzeitlichen Experimentalwissenschaft und die öffentliche Diskussion um die Rosenkreuzer-Manifeste (1614/1616) sicherten dem alchemistischen Gedankengut eine große Resonanz bei einem philosophisch und medizinisch gebildeten Publikum.

Ein Meriansches Buch zur Alchemie wäre nicht vollständig ohne ein aufwendig erstelltes Titelbild. Seit jeher spielt das Cover eine herausragende Rolle, will man sich ein Bild von einer Abhandlung machen. Der Eingang des Buches diente auch Merian als Gestaltungsfläche der Komplexitätsreduktion und Benutzerlenkung. Nicht selten sollte auf der ersten Seite ein Blickfang geschaffen, durch Text, Bild und Diagramm ein Querschnitt des Inhalts offen gelegt werden. Frühneuzeitliche Titelbilder aus dem Wissensfeld der Alchemie sind Schwerpunkt des von mir entworfenen und umgesetzten DFG-Projekts *Bilder aus der Phiole. Untersuchungen zur Bildſprache der Alchemie* an der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel.[1] Unter Berücksichtigung dieses Schwerpunktes sollen im Folgendem diese drei Fragekomplexe im Mittelpunkt stehen.

1 https://www.hab.de/bilder-aus-der-phiole-untersuchungen-zur-bildsprache-der-alche mie-in-der-fruehen-neuzeit/. Begründete Schätzungen gehen dahin, dass jede zehnte Druckschrift aus der Alchemie mit einem illustrierten Titelblatt ausgestattet war. Im 16. Jahrhundert verteilen sich *Alchemica*, die mit Titelbildern ausgestattet sind, noch eher

Berit Wagner/Corinna Gannon (Hg.), OPUS MAGNUM · Matthäus Merian d.Ä. und die Bebilderung der Alchemie, 2024.
https://doi.org/10.11588/arthistoricum.1311.c19534

1) Wie neu und wie normal sind die ebenso opulent wie enigmatisch illustrierten Alchemica, an denen Matthäus Merian maßgeblich mitgewirkt hat? Bei dieser Frage bietet es sich an, auf der Suche nach Anknüpfungspunkten in die frühe Geschichte des Buchdrucks zurückzublicken.
2) Wie ist die Dichte an illustrierten, künstlerisch anspruchsvollen Alchemica zwischen 1615 und 1625 zu erklären? Hier kommt der historisch-religionspolitische Kontext in den Blick.
3) Es heißt, dass Merian als selbstständiger Verleger ab 1625 keine Alchemica mehr gedruckt habe? Stimmt das überhaupt? Und wenn dem so ist: Warum hat Merian seine Ambitionen im Wissensfeld der Alchemie hintenangestellt?

Noch eine methodische Vorbemerkung: Nur selten schaut sich das Frontispiz in den Spiegel. Das Druckhandwerk ist über weite Strecken der frühen Neuzeit eine *ars secreta* gewesen, die ihr Wissen in der Regel nicht in jenem öffentlichen Medium weitergab, welches sie selbst erzeugte. Archive melden ebenfalls fast nur Fehlanzeige, wenn man etwas über die Tätigkeiten und Abstimmungen, die für die Herstellung eines Frontispizes unentbehrlich sind, in Erfahrung bringen will. Aber auch aus der quellenkargen Position heraus bleibt es unbestritten, dass das Maß an Kooperationsbereitschaft zwischen Drucker, Autor, Künstler und Stecher erheblich gewesen sein muss ebenso wie das permanent lauernde Konfliktpotenzial.

1) Wie neu bzw. wie konventionell sind die Titelseiten von Merians *Alchemica*?

Die Tradition von Titelbildern zur Alchemie geht bis in die Inkunabelzeit zurück. Um 1500 standen How-to-do-Traktate zur Destillation und Metallurgie im Vordergrund. Diese Wissensliteratur stellte in preiswerten und unscheinbaren Formaten den unmittelbaren Nutzen voran (Gesundheit, Erzgewinnung etc.). Ist man mit der phantasievollen und zum Teil überbordenden Bilderwelt auf illuminierten Handschriften der

übersichtlich und spärlich. Im 17. Jahrhundert sieht der Befund schon deutlich anders aus, zudem kann man signifikante Häufungen ausmachen, so zwischen 1610 und 1620 und zwischen 1660 und 1690. Während die erste Konjunktur wohl nicht zuletzt mit dem Aufkommen der Rosenkreuzerbewegung in Verbindung zu bringen ist und der sich anschließende signifikante Rückgang an den schwerwiegenden Folgen des Dreißigjährigen Krieges liegt, ist die Hausse in den letzten Jahrzehnten des 17. Jahrhundert noch weitgehend ungeklärt.

Alchemie vertraut, so fällt der nüchterne Realismus ins Auge, den die ersten gedruckten Titelbilder zur Alchemie transportieren. Szenen aus Laboratorium und Bergwerk dominieren die Titelseiten von Abhandlungen, die meist der Gattung ›Handreichung‹ und ›Rezeptbuch‹ zuzurechnen sind.[2]

Eine Konsole mit Phiolen unterschiedlicher Gestalt und Größen, ein stattlicher Ofen sowie eine Person, die mit einem Blasebalg die Glut anfacht – das sind die Hauptbestandteile eines in verschiedenen Varianten auftretenden Titelbildes, das einem Ratgeber zur Destillation von pflanzlichen Ingredienzen vorangestellt ist. Zugeschrieben wird die Abhandlung Michael Schrick. Noch im 15. Jahrhundert sind zwanzig verschiedene Drucke erschienen, vor allem in Augsburg, aber auch in Erfurt, Lübeck, Mainz, Straßburg und Ulm. In der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel werden zwei Versionen aufbewahrt, die eine erschien bei Johann Knobloch d.Ä. in Straßburg im Jahre 1519 (**Fig. 1**), die andere bei Gutknecht/Jobst in Nürnberg elf Jahre später.[3] Bei beiden Holzschnitten fällt auf, dass es eine Frau fortgeschrittenen Alters ist, die im Labor agiert, ein Hinweis, dass das in Kräutern verborgene Heilwissen vor allem Domäne von weisen Frauen gewesen ist.[4]

Das erste Titelbild, das für eine alchemische Druckschrift mit allegorischen Bildfiguren wirbt, wie sie für die illuminierten Handschriften des späten Mittelalters so typisch gewesen sind, taucht auf dem Buchmarkt erst mit Verzögerung auf. Auf dem Titelholzschnitt der Kompilation *De Alchimia opuscula complura veterum philosophorum* von 1550 erkennt der Betrachter sogleich einen männlichen, opulent gekleideten Hermaphroditen, den so genannten Sonnenbaum sowie mehrere Symboltiere der Alchemie, wie Schlange, Pelikan und Löwe (**Fig. 2**). Die symbolisch-allegorische Alchemie, die sich in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts auf den gedruckten Titelbildern so gut wie gar nicht niedergeschlagen hat, wird auch in den darauf folgenden Jahrzehnten nur vereinzelt visuell abgerufen. So erschien 1564 in Antwerpen bei Silvius die *Monas hieroglyphica*, verfasst vom englischen Mathematiker und Alchemiker John Dee (**Fig. 3**). Bemerkenswert an dieser schmalen Abhandlung ist, dass der gesamte Kosmos auf ein geometrisches Zeichen zurückgeführt wird. Die *Monas hieroglyphica* verknüpft alchemische Prinzipien und Kategorien, die der Kabbala und der hermetischen Renaissancemagie entstammen mit dem Ziel, die fundamentale Einheit des Universums erkennen zu lassen. Dees Hieroglyphe beschwört bereits mit ihrem Namen den

2 Eamon 1994, S. 113-120.

3 Laube/Zotov 2021.

4 Long 2010; Park 2006.





< Fig. 1
Michael Schrick, *Von den vß gebrenten wassern Ein guts nützlichs büchlyn*, Straßburg 1519.
Wolfenbüttel, HAB, Sign. n-96-4f-helmst-6s.

> Fig. 2
De alchimia opuscula complura veterum philosophorum, Frankfurt a.M. 1550.
Dresden, SLUB, Sign. Chem.362, misc.1.

alchemischen Grundsatz: *Eines in Allem* und *Alles im Einen*.[5] Sie will nichts weniger, als das ganze Sein – sowohl Makro- wie Mikrokosmos – repräsentieren. Wir sehen, kombiniert aus einfachen geometrischen Figuren, ein sprechendes Sinnzeichen, das Kundige sofort verstanden, ganz egal welche Sprache sie sprachen. So ist es im *Amphitheatrum sapientiae aeternae solius verae* von Heinrich Khunrath, das in seiner Vollfassung in Hanau 1609 veröffentlich wird, abgebildet sowie ebenfalls in Johann Valentin Andreaes *Chymische Hochzeit, Christiani Rosencreutz. Anno 1459* (Straßburg 1616).[6]

Ein anderes Beispiel für ein enigmatisches Titelbild aus der Alchemie ist die erste Seite einer 1600 in Paris erschienenen Abhandlung (**Fig. 4**). Es ziert François Béroalde de Vervilles *Le tableau des riches inventions* und zeigt den alchemischen Zyklus in typischen Symbolen und Allegorien. Das Titelbild wird auf neunzehn Seiten zu Beginn in einem *Recueil steganographique contenant l'intelligence du frontispiece de ce livre* erklärt. Hinter dieser Abhandlung verbirgt sich übrigens ein Liebestraum in

5 Forshaw 2005.
6 Yates 1997, Abb. 19a und b.



Fig. 3
John Dee, *Monas Hieroglyphica*, Antwerpen 1564.
Wolfenbüttel, HAB, Sign. 223.3 Quod. (1).

doppelter Übersetzung: die *Hypnoerotomachia Poliphili* in französischer Sprache und in einem alchemischen Deutungsrahmen.[7]

Bei diesen Beispielen handelt es sich weniger um eine Auswahl als um eine erschöpfende Darlegung. Denn wesentlich mehr Titelbilder, die alchemisches Wissen auf symbolisch-allegorische Weise vermitteln, scheint es nicht gegeben zu haben. Umso auffälliger und erklärungsbedürftiger ist das, was zwischen 1615 und 1625 auf diesem Sektor von Frankfurt (Main) bzw. Oppenheim aus herausgegeben wurde. Auf dem Feld des Covers bestand Merians Innovation nun weniger darin, dass er die visuelle Struktur des Frontispizes neu erfunden hätte. So kann man die allgegenwärtige Fassadenfront mit einzelnen Kompartimenten und mittiger Titeltafel keineswegs ihm allein zuschreiben. Dieses Design hat es bereits zuvor gegeben, selbst im Wissensfeld der Alchemie. So entwarf Aegidius Sadeler für Oswald Crolls *Basilica chymica* ein Titelbild, das zum Standard repräsentativer Bücher werden sollte (**Fig. 5**).[8]

7 Akat. Goldenes Wissen 2014, S. 224-227; Purš 2015a.

8 Das Handbuch zur paracelsischen Heilkunde erschien 1609 in Frankfurt am Main in einem Verlag, der von Refugiés betrieben wurde, von Claude de Marne und Johann Aubry. Siehe dazu meinen in Druck befindlichen Beitrag.


LE
TABLEAV
DES RICHES
INVENTIONS
Couuertes du voile des feintes
Amoureuſes, qui ſont re-
preſentees dans le
SONGE DE POLIPHILE
Desvoilees des ombres du Songe,
& ſubtilement expoſees
PAR BEROALDE
A. PARIS.
Chez MATTHIEV GVILLEMOT, au Palais,
en la gallerie des priſonniers.
Auec priuilege du Roy.
1600.

Fig. 4
François Béroalde de Verville,
Le tableau des riches inventions,
Paris 1600.
Wolfenbüttel, HAB, Sign. 19.5.Eth.2°.

Merians Innovation auf dem Sektor der Frontispizherstellung bestand vor allem in zeichnerischer Nuancierung und stilistischer Akzentsetzung. So wird immer wieder hervorgehoben, dass realistisch gestaltete Figuren und landschaftliche Hintergründe auf Merian als Urheber hinweisen. Bei der Kompilation *Musaeum hermeticum* – einer vom Verleger Lucas Jennis zusammengestellten Sammlung von neun Schriften verschiedener Autoren – springt die malerische Einbettung der Bildmotive auf dem von Merian gestalteten Titelblatt sogleich ins Auge (**Fig. 6**). Das Titelblatt zeigt oben den *chymischen Chor*, d.h. Apollo auf dem Parnass die Lyra spielend,

umgeben von den neun Musen (Apollo = Sol, die Musen = die Metalle). Das barock gerahmte Oval oben wird links gehalten von Minerva mit der Eule und rechts von Merkur mit dem Caducäus, dem Schlangenstab. In den seitlichen Ovalen verkörpern männliche Akte die vier Elemente: Die Luft wird verkörpert durch den Adler, das Feuer durch den Salamander, die Erde durch Eichhörnchen und Spaten, das Wasser durch Walfisch und Krug. Was für Merian besonders typisch ist: Die Gestalten sind von Landschaften hinterfangen. Unten sehen wir den greisen Alchemisten, der nachts mit Brille, Lampe und Stab der Spur der Natura folgt – ein Bildmotiv, das so bereits in der *Atalanta fugiens* abgedruckt ist.[9] Die voranschreitende Göttin hält vorne ein leuchtendes Hexagramm, das Symbol für den Stein der Weisen, und Früchte in ihren Händen. Marielene Putscher hat darauf hingewiesen, dass die Verschränkung von Wunderbarem mit Wirklichem im Bild – »beides in höchster Natürlichkeit, als könnte es gar nicht anders sein«[10] – die Attraktivität von Merians Darstellungen ausmacht.

Nach meiner Auffassung besteht die Novität Merians zusätzlich darin, dass er es versteht, Dynamik bildlich zu erfassen. Die Darstellung der Menschen erschöpft sich nicht in statischer Positionierung, stattdessen werden sie in Handlungsvollzügen gezeigt. Ob nun Pelikan oder Phönix oder die Personifikation der vier Elemente, alle Bildszenen auf dem Titelkupfer bieten eine Momentaufnahme aus einer kontinuierlichen Bewegung. So leert der Wassermann gerade einen mit Wasser gefüllten Krug. Merian – vor der Herausforderung gestellt, den Wasserstrahl darzustellen – löste die Aufgabe mit Bravour. Im 17. Jahrhundert war die Frage, wie Bewegungsabläufe überzeugend ins Bild gesetzt werden können, ein Thema von hohem Interesse in Kreisen von Kunst und Wissenschaft.[11]

Bewegung scheint auch die Dominante beim Titelbild der *Atalanta fugiens* von Michael Maier zu sein, ein Emblembuch mit fünfzig symbolischen Bildmotiven zur Alchemie, die alle von Merian gezeichnet bzw. gestochen worden sind (**Fig. 7**). Der aus einer Bildkomposition bestehende Titelkupfer – in Form eines gestochenen Rahmens um das mittig ausgesparte große Drucktitelfeld – zeigt in den obern drei Vierteln den von den Hesperiden gehüteten Garten der Götter und im unteren Viertel die Darstellung der Geschichte von Atalanta und Hippomenes. Nach Ovids *Metamorphosen* pflegte sich die schnellfüßige Jägerin Atalanta ihrer Freier dadurch zu

9 Maier 1618a, Emblem 42.

10 Putscher 1983, S. 20.

11 Behrmann 2011. Siehe dazu auch die Merians kunstvolle Darstellung von Wolken auf dem Titelblatt von Robert Fludds *Utriusque Cosmi Maioris scilicet et Minoris .... Historia* (1617), vgl. Putscher 1983, S. 20.



Fig. 5
Aegidius Sadeler, Titelblatt, für: Oswald Croll, *Basilica chymica*, Frankfurt a.M. 1609.
Wolfenbüttel, HAB, Sign. 16 med.

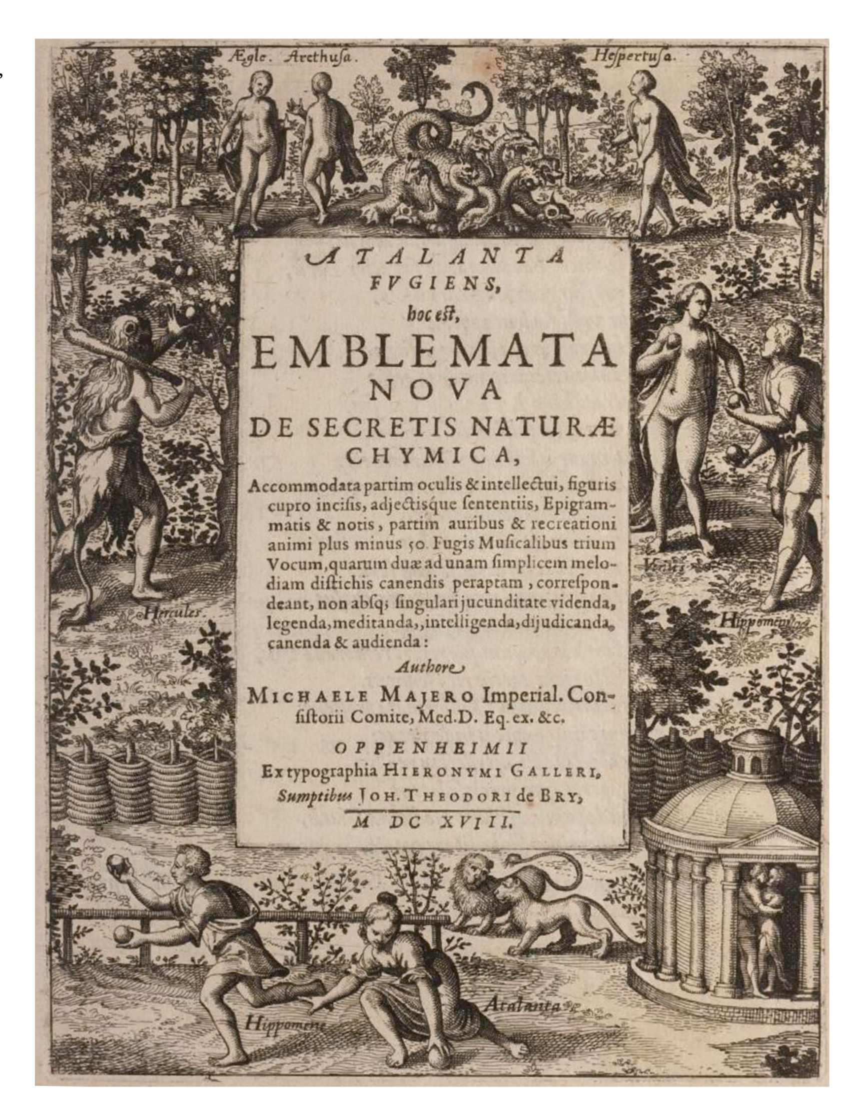
erwehren, dass sie diese zum Wettlauf aufforderte, besiegte und tötete. Hippomenes entging diesem Schicksal dadurch, dass er drei goldene Äpfel fallen ließ. Atalanta konnte der Versuchung, die kostbaren Äpfel aufzulesen, nicht widerstehen und geriet so ins Hintertreffen. Später wurde das Paar von Jupiter in ein Löwenpaar verwandelt, nachdem der Tempel der Kybele durch Handlungen, die dem Anstand zuwiderliefen, entweiht worden war. Im Bild dargestellt ist links der laufende Hippomenes, noch zwei Äpfel in Händen haltend, hinter ihm Atalanta, sich nach dem ersten Apfel bückend, rechts darüber das Löwenpaar und am rechten Bildrand der Rundtempel der Kybele mit dem sich umarmenden Paar im Portikus. Narrative Bewegungsfolgen aus der Mythologie prägen also das Titelbild.


MUSÆUM HERMETICUM,
OMNES
SOPHO-SPAGYRICÆ
ARTIS DISCIPULOS FIDELISSIME ERUDIENS, QUO PACTO
summa illa veraque Medicina, qua res omnes, qualemcumque defectum patientes, instaurari possunt (quæ alias Benedictus Lapis Sapientum appellatur) inueniri ac haberi queat.
CONTINENS TRACTATUS
Chymicos nouem præstantissimos, quorum nomina & seriem versa pagella indicabit.
IN GRATIAM FILIORUM DOctrinæ, quibus Germanicum Idioma ignotum, in Latinum conuersum ac juris publici factum.
FRANCOFURTI,
Sumptibus LUCÆ JENNISII.
ANNO M.DC.XXV.

Fig. 6
Matthäus Merian d.Ä., *Titelblatt*, für: *Musaeum hermeticum*, Frankfurt a.M. 1625.
Wolfenbüttel, HAB, Sign. 52.2 Phys.

Akzente der Beschwingtheit und Dynamik in der visuellen Darstellung von Titelbildern haben nicht zuletzt die Funktion, die Prozessualität wiederzugeben, die dem Wissensfeld der Alchemie eigen ist. Stets geht es in den stofflichen Reaktionen darum, polare Spannungen aufzubauen, die im Endeffekt zur Vereinigung drängen. Mit der *coniunctio* löst sich die Spannung auf, aber nicht, ohne sogleich erneut zum Ausgangspunkt einer spannungsgeladenen Polarität zu werden – und so weiter und so fort. Die Herstellung des Steins der Weisen beschreibt eine Transformationsentwicklung, die von polarisierten Akteuren ständig im Fluss gehalten wird.[12]

12 Laube 2014, S. 78-81.



ATALANTA
FUGIENS,
hoc eſt,
EMBLEMATA
NOVA
DE SECRETIS NATURÆ
CHYMICA,
Accommodata partim oculis & intellectui, figuris
cupro inciſis, adjectiſque ſententiis, Epigram-
matis & notis, partim auribus & recreationi
animi plus minus 50. Fugis Muſicalibus trium
Vocum, quarum duæ ad unam ſimplicem melo-
diam diſtichis canendis peraptam, correſpon-
deant, non abſq; ſingulari jucunditate videnda,
legenda, meditanda, intelligenda, dijudicanda,
canenda & audienda:
Authore
MICHAELE MAJERO Imperial. Con-
ſiſtorii Comite, Med.D. Eq. ex. &c.
OPPENHEIMII
Ex typographia HIERONYMI GALLERI,
Sumptibus JOH. THEODORI de BRY,
M DC XVIII.

Fig. 7
Matthäus Merian d.Ä., *Titelblatt*, für: Michael Maier, *Atalanta fugiens*, Oppenheim 1618.
Wolfenbüttel, HAB, Sign. 196 Quod (1).

Erzählerische Bildfolgen sind deswegen so attraktiv, weil sie zügig die Prozessualität des alchemischen Wissens veranschaulichen können.

Übrigens diente dieses Cover auch ganz anderen Abhandlungen als Titelbild, so 1623 der anonym erschienenen *Introductio in vitalem philosophiam*, eine Einführung in die heilkundlichen Zusammenhänge von Mikro- und Makrokosmos, verfasst von Johann Ernst Burggrav. Noch Jahre, nachdem sich Merian als Verleger selbstständig gemacht hatte, holte er diese Kupferstichplatte aus der Schublade, um für *Das Glücksrädlin* (Frankfurt am Main: Merian 1634) einen einladenden Eingang zu schaffen. Dabei handelt es sich um die Übersetzung eines magischen Frage- und Antwortspiels aus

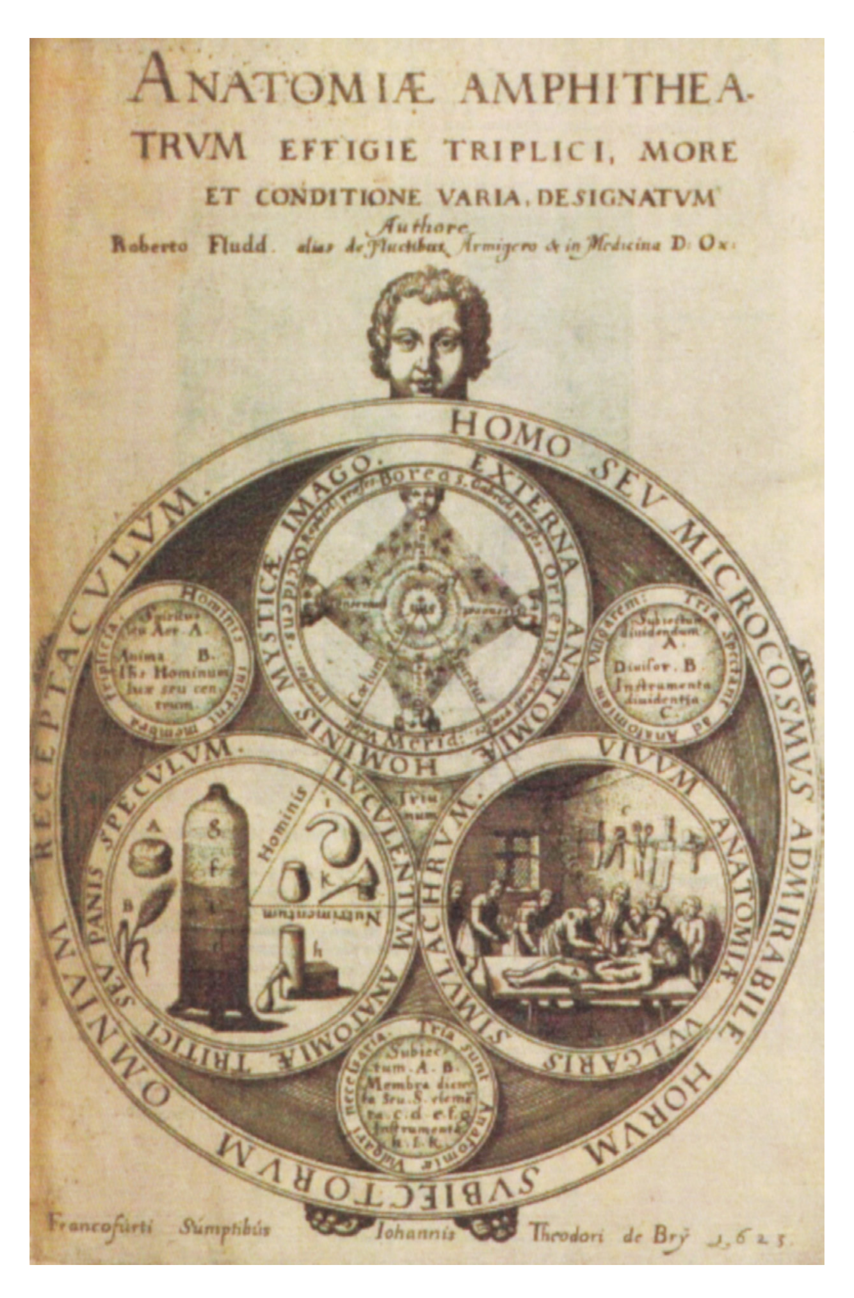


Fig. 8
Matthäus Merian d.Ä., *Titelblatt*, für: Robert Fludd, *Anatomiae amphitheatrum effigie triplici, more et conditione varia designatum*, Frankfurt a.M. 1623.
Wien, ÖNB, Sign. BE. 2. J. 22.

dem Türkischen. Offenkundig war bei der Auswahl von Titelkupfern oft Pragmatismus gefragt und keine inhaltliche Kohärenz.[13]
Merian verfügte bei der visuellen Umsetzung seiner Ideen nicht nur über einen ausgeprägten Sinn für Bewegungsabläufe, sondern auch für

13 Wüthrich 2007, S. 200, 241f.





Fig. 9
Matthäus Merian d.Ä., *Autorenporträt*, aus: Michael Maier, *Symbola aureae mensae duodecim nationum*, Frankfurt a.M. 1617.
Wolfenbüttel, HAB, Sign. 46 Med. (1).

sprechende Details. Zwei Beispiele. Die *Anatomiae amphitheatrum* von Robert Fludd erschien 1623 bei De Bry.[14] Das Titelblatt ist das Werk Merians (**Fig. 8**). Es besteht aus einer runden Scheibe und dahinter eine wohl unbekleidete männliche Figur. Dieser selbst ist nur mit dem Kopf zu sehen sowie mit den Fingern, mit denen er die Scheibe hält, und mit den Zehen, auf die er sie abstützt. Im Medaillon sind drei größere durch ein Dreieck verbundene Kreise positioniert, dazwischen drei kleinere. Sie alle zusammen bringen bildhaft, textuell und diagrammatisch die innere und äußere Anatomie des Menschen auf den Punkt. Im oberen größeren Kreis erkennt man die vier Winde Boreas, Oriens, Meridiens und Occidens sowie ihre himmlischen Allegorien, die Erzengel Gabriel, Michael, Uriel und Raphael. Die Winde blasen alle in Richtung des Bildzentrums, wo sich ihr Gebläse im IHS-Zeichen vereinigt. Für Fludd sind die Winde medizinisch von großer Bedeutung, weil sie als Krankheitsüberträger

14 Wüthrich 2007, S. 220f.; Neugebauer 1993a, S. 304.

fungieren. Im unteren Kreis rechts blickt man in einen Anatomiesaal, wo Studenten der Sezierung einer Leiche zuschauen. Im unteren Kreis links werden Weizen und Brot in ihre organischen Teile zerlegt.

Ein anderes Beispiel: Neben Frontispiz und Widmung stößt man auf den ersten Seiten eines Buches auch hin und wieder auf Autorenporträts. Der hier gezeigte, unsignierte Stich zeigt Michael Maier in nach rechts gerichteter Halbfigur mit zugeklapptem Buch (**Fig. 9**). Über der im schraffierten Hintergrund rechts angebrachten Schrift *ÆTATIS SVÆ 49. A°. 1.6.17.* – Maier ist also als 49-jähriger Mann im Jahr 1617 dargestellt – befindet sich sein Wappen. Der einfach gespaltene Schild zeigt rechts drei aus einem liegenden Stamm treibende Zweige, links einen sich in die Lüfte erhebenden Adler, der durch eine Kette mit einer unter ihm sitzenden Kröte verbunden ist. Das von Maier anlässlich seiner Nobilitierung gewählte Emblem, das er auf ein Avicenna-Diktum – *Aquila volans per aerem et bufo gradiens per terram est magisterium* (Der Adler, der durch die Luft fliegt, und die Kröte, die über die Erde läuft, sind das Magisterium) – zurückführt, ist in den *Symbola aureae mensae*, einer Alchemiegeschichte, die die Methoden verschiedener Adepten aus unterschiedlichen Nationen zusammenführt, dem Kapitel über den Araber Avicenna (Lib. V, S. 191-235) vorangestellt und wird dort auch erklärt. Im Bild eines auffliegenden Adlers und einer dahinkriechenden Kröte, die durch eine Kette miteinander verbunden sind, ist das permanente Auflösen und Verbinden während der Transmutation in ihrer widersprüchlichen Komplementarität emblematisch verdichtet.[15]

Wir müssen davon ausgehen, dass diese detaillierten Bildideen von den Autoren selbst stammen, von Fludd und Maier. Merians Beitrag dürfte hauptsächlich darin bestanden haben, dass der junge Kupferstecher es vermochte, auf minimalem Raumgut gut erkennbare differenzierte Bildsymbole zur Darstellung zu bringen.

2) Wie ist die Dichte an illustrierten, künstlerisch anspruchsvollen *Alchemica* zwischen 1615 und 1625 zu erklären?

Buchausgaben mit alchemistischer Thematik in allegorischer Verkleidung machen einen dominanten Teil der frühen Tätigkeit Merians als Buchillustrator aus. Insgesamt rund 20 Werke dieser Gattung illustrierte er während seiner (Lehr)Jahre bei Johann Theodor De Bry, sowohl für dessen Verlag als auch für den von Lucas Jennis d.J., der mit den Brys und Merian in beruflicher

15 Laube 2014, S. 79; siehe auch Hausenblasová/Purš 2016.

und verwandtschaftlicher Beziehung stand.[16] Beide Verlagshäuser griffen Trends auf, die damals in der Luft lagen, um eine florierende Buchproduktion zu etablieren. Der an der Anzahl der Publikationen ablesbare rasante Aufschwung der Alchemie in den ersten beiden Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts bringt die erschütterte Glaubwürdigkeit der christlichen Konfessionen zum Ausdruck. Mit der Etablierung der lutherischen Reformation verfestigte sich Ende des 16. Jahrhunderts eine universitäre Theologie, die sich in dogmatischen Debatten verzehrte.[17] Dagegen brachte sich eine spiritualistische Frömmigkeitsbewegung in Stellung (Frühpietismus), die zugleich von Prozessen der Natur affiziert war. Immer mehr verbreitete sich die Ansicht, dass es nicht nur durch das Lesen der Schrift möglich sei, Gott zu erkennen, sondern auch durch die Aktivierung der Naturwahrnehmung bzw. des sinnlichen Erkenntnisvermögens.[18] Von den akribischen Nuancierungen der lutherischen Orthodoxie abgeschreckt, sahen immer mehr Protestanten in der Lektüre des Buches der Natur eine Alternative zum als ›rein‹ propagierten Glauben an die Heilige Schrift. Dieser neue Ansatz bediente sich häufig einer von der Alchemie inspirierten metaphorischen Sprache.[19] Auf der anderen Seite war Alchemie, so praktisch und materiell sie auch ausgerichtet war, immer auch Gottesdienst: In einem funktionstüchtigen Labor wurde nicht nur die Materie erlöst, sondern auch der Mensch, der mir ihr umgeht. Im äußersten Fall konnte sich der Stein der Weisen, der sich in der Transformation der unreinen Stoffe zum reinen Gold selbst auflöst, auf die Wiederauferstehung Christi verweisen.[20] Die Kräfte für eine Fusion von Religion und Naturwissen, Spiritualität und Alchemie kulminierten in den ersten beiden Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts, die in den Rosenkreuzer-Manifesten zum Ausdruck kommenden Maximen der christlichen Irenik, der Versöhnung von Theologie und Wissenschaft, der Gedanke einer Generalreformation, die die Naturwahrnehmung einbezieht und über Text und Buchstaben hinausgeht, sprachen viele an.[21] Und in diesem neuen Deutungsrahmen ist ein Drang zur Visualisierung feststellbar.

Das kurpfälzische Territorium war in dieser Zeit als Hochburg des Calvinismus nicht nur Schauplatz einer »zweiten Reformation«[22], vielmehr versuchte hier wie nirgendwo sonst eine ‚dritte Reformation' Fuß zu

16 Wüthrich 2007, S. 210-243.

17 Wels 2014, S. 13-55.

18 In Johann Arndts 1610 erstmals erschienenen Erbauungswerk *Vier Bücher vom wahren Christentum*, wird im vierten Buch, im *Liber naturae*, ausführlich auf alchemistische Verfahren eingegangen; Gilly 1997.

19 Edighoffer 2002, S. 22-26; Laube 2021, S. 150-152.

20 Hoheisel 1986. Siehe jetzt umfassend zur spirituellen Alchemie: Zuber 2021.

21 Yates 1997, S. 51-81; Vries 2021.

22 Press 1986.

fassen, eine spirituelle Weltreform, die die Natur integriert.[23] Das hermetische Wissen der Alchemisten, zusammengesetzt aus pansophischem, an Häresie grenzendem christlichem und kabbalistischem Gedankengut sowie aus chymischen Wissen über die Metalle und einer astrologisch umgeformten Astronomie schöpfte seine Überzeugungskraft aus Analogien zwischen der himmlischen mit der irdischen Sphäre, aus Harmonievorstellungen zwischen Strukturen des Makrokosmos und Mikrokosmos. Zum besseren Verständnis und zur Exemplifizierung wurden bevorzugt emblematische Bilder eingesetzt.

Merians ›alchemistische Phase‹ fiel in die Jahre vor seiner Verlagsgründung. Sie erstreckt sich von seiner Ankunft in Oppenheim, um die Wende 1616/17 bis 1625/26. Besonders ertragreich sind die Jahre von 1617 bis 1620 gewesen.[24] Es fällt auf, dass die Abhandlungen, die Merian mit alchemisch-hermetischen Bildmotiven versorgte, stark mit den politischen Zeitläufen in Beziehung stehen. Die Veröffentlichungen Maiers beispielsweise beginnen 1614, ein Jahr nach der spektakulären Hochzeit des pfälzischen Kurfürsten Friedrichs von der Pfalz mit Elisabeth, der Königstochter aus England und enden im Jahr 1620, dem Jahr der kurzen Herrschaft Friedrichs über Böhmen, der als kurzzeitiger Winterkönig in die Geschichte einging.

In dieser Zeit ragen im Schaffen Merians Stiche zu den Schriften des englischen Pansophen Robert Fludd sowie die fünfzig Embleme zu Michael Maiers *Atalanta fugiens* heraus. Die Reproduktionen, die Merian in rascher Folge für mehr als ein Dutzend einschlägiger Werke schuf, zeigen eine große Vertrautheit mit der Symbolik der arkanen Wissenschaften. Es würde zu weit führen, jetzt alle relevanten Werke hier vorzustellen. Hier mag es mit dem Hinweis sein Bewenden haben, dass Merian im Verlag De Bry, kurz nachdem er durch Heirat mit der Verlagstochter seine interne Stellung erheblich gesteigert hatte, auch für Robert Fludd arbeitete und dessen vierbändiges Opus magnum von insgesamt 1681 doppelspaltigen Folioseiten, das unter dem Haupttitel *Utriusque cosmi, majoris scilicet et minoris, metaphysica, physica atque technica historia* (Die Lehre von den beiden Welten, dem Makrokosmos und dem Mikrokosmos, in metaphysischer, physischer und technischer Hinsicht) zwischen 1617 und 1621 in Oppenheim und Frankfurt erschien, mit 170 Kupferstichen versorgte, darunter zahlreiche Bildmotive, die an Originalität kaum zu übertreffen sind.[25] Wie bereits angedeutet: Die Bildideen stammten höchstwahrscheinlich alle von Fludd,

23 Gilly 1997.

24 Neugebauer 1993a.

25 Wüthrich 2007, S. 214-224.

aber ihre Umsetzung durch Merian ist so detailliert und gekonnt, dass wir sicher annehmen können, dass Merian den Sinn des Textes gut durchschaut hat.[26]

Maier – wie Fludd übrigens auch – pflegte Sympathien zur Rosenkreuzerbewegung. Was hatte es damit auf sich?[27] In den Jahren zwischen 1614 und 1616 hatte ein gewisser Christian Rosenkreuz drei Manifeste publiziert, in denen er eine jahrhundertealte Gesellschaft weiser und wohlwollender Philosophen beschrieb, die Rosenkreuzer, die ihre Existenz bis dahin geheim gehalten hätten. Die Rosenkreuzertraktate waren weit verbreitet, sie wurden begierig gelesen. Der letzte Traktat im Jahr 1616 trägt den Titel *Chymische Hochzeit.* Die neue Alchemie, die religiöse Meinungsverschiedenheiten auslöschen und alle Menschen verbinden sollte, fand in dieser Formel ein passendes Sinnbild, mit der man auch auf die Heirat zwischen Elisabeth und Friedrich als Union von Themse und Rhein anspielen konnte. Ihr Hauptautor ist heute bekannt: Johann Valentin Andreae, ein phantasievoller lutherischer Pastor aus Württemberg. Lange wussten die Historiker nichts mit diesen Texten anzufangen und haben sie meist ignoriert. Erst die Interpretation von Frances Yates aus dem Jahr 1972 sollte die eigentliche Bedeutung der Rosenkreuzerschriften sichtbar machen. Sie wies nach, dass die Texte als Ausdruck jener fiebrigen Atmosphäre angesehen werden müssen, die zum Ausbruch des Dreißigjährigen Krieges führte. Sie waren gespickt mit indirekten Hinweisen auf die kommende Rolle des pfälzischen Kurfürsten Friedrich. Das Versprechen, das in diesen geheimnisvollen Texten evoziert wurde, war eine neue Welt aufgeklärter Kultur, Harmonie und menschlichen Schaffens. Wenn Kurfürst Friedrich zur Tat schreiten würde, würde er als protestantischer Messias ein neues Kapitel der Weltgeschichte aufgeschlagen, und die Fiktion der Rosenkreuzer würde Wirklichkeit werden.[28]

Wie berechtigt die Hoffnungen bei unorthodox eingestellten Protestanten waren, zeigt ein Blick auf eine geschichtliche Landkarte.[29] Im damaligen Europa waren Protestanten durchaus auf dem Vormarsch, selbst in Kernregionen des Katholizismus, wie in der habsburgischen Steiermark waren sie stark vertreten. Imponderabilien, wie Todesfälle, Heiraten

26 Schmidt-Biggemann 2008.

27 Edighoffer 2002.

28 Wenn auch die Geschichtsforschung moniert hat, dass sich die spekulative Weltsicht der Rosenkreuzer bei Yates in suggestiven Mutmaßungen fortgesetzt habe, hat es die Autorin m.E. vermocht, aus dem historischen Kontext ein Erklärungsmodell abzuleiten, das ein hohes Maß an Plausibilität beanspruchen kann, siehe kritisch Telle 2010, S. 270.

29 Arndt 2009, S. 7-58.

und Attentate konnten die konfessionellen Machtverhältnisse grundlegend ändern. In Frankreich war 1610 Heinrich IV. von Navarra, seit 1589 König von Frankreich, ermordet worden. Heinrich war Anführer der hugenottischen Partei gewesen. Wenn er auch zum Katholizismus konvertierte, um französischer König zu werden, sicherte er den Hugenotten durch das 1598 erlassene Edikt zu Nantes freie Religionsausübung zu. Szenenwechsel nach Prag, wo im Jahr 1612 Kaiser Rudolf II. stirbt. Er wird durch den bereits betagten Matthias ersetzt, dem die Beobachter nicht allzu viel zutrauen. Es erschien zunehmend anfechtbar, dass die Habsburger weiterhin die Kontrolle über die Kaiserwürde würden aufrechterhalten können. Rudolf hatte den kaiserlichen Hof von Wien nach Prag verlegt. Er lebte verborgen in seinem riesigen Palast zwischen Büchern, wissenschaftlichen Geräten und skurrilen Objekten. Prag wurde damals geradezu zum Mekka aller Europäer, die herausfinden wollten, was die Welt im Innersten zusammenhält. John Dee, Edward Kelly, Giordano Bruno und Johannes Kepler lebten in Prag.[30] Zum wundersamen Ruf der Stadt zur Zeit Rudolfs passt auch, dass damals eine bemerkenswerte Toleranz gegenüber Andersgläubigen Platz griff. Juden konnten ihren kabbalistischen Studien ungestört nachgehen.[31] Rudolfs Toleranz erstreckte sich auch auf die hussitische Bruderschaft der böhmischen Brüder.

Kurfürst Friedrich von der Pfalz befand sich mit seinen Territorien nun zwischen Frankreich und dem habsburgischen Böhmen. Image-Macher des noch jungen und unerfahrenen pfälzischen Kurfürsten war Christian von Anhalt aus dem reformierten Lager. Der Strippenzieher wollte aus ihm den Anführer des europäischen Protestantismus machen. Als väterlicher Ratgeber des Kurfürsten war er an dessen Erhebung zum König von Böhmen maßgeblich beteiligt. Neben der Möglichkeit, eine neue zentraleuropäische Macht zu schaffen, waren es auch wirtschaftliche Überlegungen, weshalb er seinem Dienstherren zur Krone verhelfen wollte. Die Oberpfalz war zur damaligen Zeit das europäische Eisenzentrum; Böhmen war ein Brennpunkt für Zinn- und Glashandel – übrigens alles Materialien aus der Erde, die in alchemischen Büchern ausführlich beschrieben worden sind.[32]

In der Zeit von 1614 bis 1619 – den Jahren der rosenkreuzerischen Inspiration und der durch die Manifeste hervorgerufenen Begeisterung – hielten der Kurfürst und seine Gattin aus England in Heidelberg Hof,

30 Evans 1973; Karpenko/Purš 2016.

31 Konečný/Bukovinská/Purš 2017, 439-441; die angebliche ›Toleranz‹ gegenüber Juden wird relativiert bei Veltri 2003.

32 Dym 2008.


MICHAELIS MAJERI
VIATORIUM,
hoc eſt,
DE MONTIBVS PLANETARVM
ſeptem ſeu Metallorum;
TRACTATUS tam utilis, quàm perſpicuus,
quo, ut Indice Mercuriali in triviis, vel
Ariadnêo filo in Labyrintho, ſeu Cyno-
ſurâ in Oceano Chymicorum errorum
immenſo, quilibet rationalis, veritatis a-
mans, ad illum, qui in montibus ſeſe ab-
didit DE Rubea-petra Alexicacum, o-
mnibus Medicis deſideratum, inveſti-
gandum, uti poterit.
OPPENHEIMII
Ex typographia HIERONYMI GALLERI,
Sumptibus JOH. THEODORI de BRY.
M DC XVIII.

Fig. 10
Matthäus Merian d.Ä., *Titelblatt*, für: Michael Maier, *Viatorium*, Oppenheim 1618.
Wolfenbüttel, HAB, Sign. 218 Quod (2).

und Christian von Anhalt bereitete das böhmische Abenteuer vor. Und dies war auch genau die Zeit, in der die illustrierten *Alchemica* auf den Markt kamen – eine Zeit des Kairos, der Kipppunkte, wobei man nie wusste, welches konfessionelle Lager nun von den Unwägbarkeiten und neuen Konstellationen profitieren würde. Es war eine Zeit wie geschaffen für Personen und Gruppen, die man heutzutage als ›Spin Doctors‹, die sich in ›Think Tanks‹ versammeln, bezeichnen würde.[33] Dedikationen in Büchern adressierte man gerne an derartige politische ›Influencer‹.
So veröffentlicht Johann Theodor De Bry in Oppenheim 1618 ein Buch von Michael Maier mit dem Titel *Viatorium, hoc eſt, de*

33 Yates 1997, S. 27-40.

montibus planetarumseptem seu metallorum, das Christian, dem Fürsten von Anhalt, gewidmet war. Auf dem von Merian gestalteten Titelblatt sehen wir oben mittig das Porträt Maiers, von sieben Gestalten umgeben, die die Planeten darstellen (**Fig. 10**). Das Buch ist charakteristisch für Maiers alchemistischen Zugang, den er gerne im mythologischen Gewand darstellt sowie in poetischen Fabeln verbirgt.[34] Kurz zuvor hatte Merian seine Karriere als Stecher bei De Bry in Oppenheim begonnen. Hier in diesem Verlag fiel das ausgeprägte Talent Merians auf besonders fruchtbaren Boden. Die De Brys waren wie Merian reformierten Glaubens, was ihre gegenseitige Beziehung vertiefte. Im Februar 1617 heiratete Matthäus Merian d.Ä. in Oppenheim Maria Magdalena De Bry. Warum eigentlich in Oppenheim?

Der innovative, politisch sensibilisierte Buchdruck in Frankfurt war um 1600 ein Gewerbe, das vor allem von reformierten Emigranten geprägt worden ist. Der Goldschmied, Kupferstecher und Verleger Theodor De Bry war aus religiösen Gründen 1560 aus seiner Heimatstadt Lüttich nach Straßburg und später nach Frankfurt emigriert. Einen ähnlichen Werdegang weist Lucas Jennis auf.[35] Der konfessionelle Status der Refugiés war in ihrer neuen Bleibe stets prekär. Theodors Sohn Johann Theodor hatte sich im Juli 1609 veranlasst gesehen, Frankfurt den Rücken zu kehren, da ihm die lutherische Obrigkeit die Ausübung des reformierten Glaubens erschwerte. De Bry zog in das ca. 35 km von Frankfurt entfernte, auf der anderen Rheinseite gelegene reformierte Oppenheim in der Pfalz. Da er sich offensichtlich schon 1613 in Oppenheim befand und bereit war, die Dekorationen zum Empfang der englischen Königstochter Elisabeths in seinen Stichen festzuhalten, ist anzunehmen, dass er sich von den politischen Ambitionen des Pfälzischen Hofes einen kommerziellen Mehrwert versprach. Die Heirat erschien als ein deutliches Signal gegen die katholisch-habsburgische Vormachtstellung in Europa und wurde demnach von der protestantischen Öffentlichkeit euphorisch begrüßt, was durch eine Flut von Flugblättern, Pamphleten und Traktaten dokumentiert ist.[36]

Was immer wieder auffällt: De Bry und Merian waren oft im Brennpunkt des politischen Geschehens. 1619 zogen die De Brys wieder nach Frankfurt zurück. Zugleich bestand die Gefahr, dass sich der Kriegsausbruch in Böhmen auch auf die Pfalz ausweiten würde. Wäre die Offizin De Bry in Oppenheim geblieben, wäre sie von der katholischen Gegenseite, die inzwischen die linksrheinischen Gebiete erobert hatte, sogleich

34 Forshaw 2020a.
35 Trenczak 1965.
36 Yates 1997, S. 13-27.

argwöhnisch betrachtet worden. Aber wenig später wurde die Lage so brisant, dass man sich auch in Frankfurt nicht mehr sicher fühlen konnte. Folgerichtig kehrte Merian im Juni 1620 in seine Heimatstadt Basel zurück. Er bleibt dort für vier Jahre.[37]

Druckereien und Verlage waren in jener Zeit häufig geistige Zentren, deren Betreiber sich mit dem Gedankengut, das sie verbreiteten auch identifizierten. Bisweilen waren sie Antreiber des Geschehens. Verleger wie Johann Theodor De Bry und Lucas Jennis waren es, die den politischen Ambitionen gegen die Habsburger eine weltanschaulich-philosophische Basis verliehen. Genährt wurde das Fundament von geheimen, kabbalistischen und hermetischen Impulsen, um so den Erkenntnisproblemen von Religion und Natur auf die Schliche zu kommen. So unterschiedlich Fludd und Maier vorgingen, beide verstanden die Alchemie als die auf allen Wissenschaften und Mythen aufbauende praktische Lehre. Sie diente nicht nur als Mittel zur Transmutation, sondern hatte darüber hinaus die Funktion, den inneren Zusammenhang des Universums zu erfassen, nicht zuletzt, um so den rechten Weg zur Erlösung des Menschen zu weisen.[38] Anscheinend ging es den Verlagshäusern De Bry und Jennis darum, viele Schriften dieser beiden Autoren in rascher Folge zu publizieren, um einem sich anbahnenden neuen Zeitalter eine weltanschauliche Grundlage zu geben. Beträchtliche Mengen an Geld müssen zur Verfügung gestanden haben, um diese so großzügig illustrierten Veröffentlichungen zu ermöglichen. Ob das pfälzische Fürstenhaus im Hintergrund diese Publikationsprojekte finanziell unterstützte, wissen wir nicht.

3) Ist es korrekt, dass Merian ab 1625 keine *Alchemica* mehr gedruckt hat und woran könnte das liegen?

Das Jahr 1625 bedeutet im Schaffen Merians Bruch und Karrieresprung zugleich. In diesem Jahr übernimmt Merian als Schwiegersohn von Johann Theodor De Bry dessen Verlag, er wird selbstständig. Und fast wie auf Knopfdruck werden die außergewöhnlichen Bilder der Alchemie durch konventionelle ersetzt, durch Bibelillustrationen und topographische Darstellungen. Gerade bei letzterem fühlt sich Merian in seinem Element. Wonach er strebt, ist ein präzises Abbild der Wirklichkeit. Es heißt, dass das alchemistische Schrifttum von nun an für Merians eigene Verlegertätigkeit keine Rolle mehr spielt, wenn er auch die Tradition De

37 Hofmeier 2014.

38 Einen derart ambitionierten Ansatz sollte Jan Amos Comenius wenig später Pansophie nennen; siehe Schadel 2008/2009.

Brys auf dem Gebiet der naturwissenschaftlichen und insbesondere der medizinischen Werke durchaus fortsetzt.[39]

Dabei fallen interessante Zwischenformen zwischen Alchemie und Wissenschaft ins Auge, wie bei Daniel Sennerts *Practicae medicinae* (1628). Der Autor hatte jahrzehntelang in Wittenberg den Lehrstuhl für Medizin inne, bis er 1637 der Pest zum Opfer fiel. Wegen seiner durch alchemistische Methoden gewonnenen Heilmittel und auch wegen seiner positiven Einstellung sowohl zu Galen als auch zu Paracelsus wurde er angefeindet. Auf dem Titelbild reichen sich in einem sprechenden Detail Hippokrates und Hermes über dem Altar der Hygieia die Hand. Das von Merian stammende repräsentative Titelkupfer erschien nicht in seinem eigenen Verlag, sondern in Wittenberg bei Schürer.[40]

Wenn auch der Buchhandel in Frankfurt noch nicht durch den Dreißigjährigen Krieg völlig zum Erliegen gekommen war, so waren doch die ersten Jahre für Merian als Verleger besonders schwierig. Sicher stellte die Übernahme des Verlags seines Schwiegervaters eine große finanzielle Herausforderung dar. Die Niederlage des Winterkönigs Kurfürst Friedrichs V. von der Pfalz am Weißen Berg 1620 und die Siege der Katholischen Liga hatten zudem in Frankfurt die Stellung der kaiserlichen Bücherkommission gestärkt, deren Zensoren die Drucke reformierter Verleger besonders kritisch geprüft haben dürften. Die Zahl der in den Frankfurter Messkatalogen angezeigten Bücher sank von 1618 an stetig, besonders nach der Besetzung der Stadt durch die Schweden am 17. November 1631 und im Pestjahr 1635: 1618 wurden 1757 Bücher angezeigt, 1625 1391, 1632 729 und 1635 gar nur 307.[41] Nichtsdestotrotz blieb die Buchproduktion in Merians Verlagshaus konstant, nur in den Jahren 1636 und 1637 ging sie stark zurück.[42]

Neben den beiden populären Dauerbrennern – *Theatrum Europaeum* und *Topographica Germaniae* – gab die Offizin Merians seit der Mitte der 30er Jahre des 17. Jahrhunderts vor allem theologische Literatur

39 Neugebauer 1993a.

40 Müller 2003, S. 58f. Bereits das Titelkupfer der vorherigen Auflage unter dem Titel *Institutionum medicinae libri V.*, das 1620 ebenfalls bei Zacharias Schürer und dessen Erben in Wittenberg erschien, war von Merian gestaltet worden.

41 Zahlen bei Gustav Schwetschke: Mess-Bücher des Deutschen Bunchhandels, Bd. 1 (1564-1765), Halle 1850, nach Wüthrich 2007, S. 130f.

42 Für den Verkauf dienten Merian vor allem die zweimal jährlich stattfindenden Frankfurter Buchmessen, auf welchen die Neuerscheinungen jeweils terminiert wurden. Anhand der zu jeder Messe gedruckten Kataloge, in denen alle neuen Bücher aufgeführt sind, läßt sich die Produktion seines Verlags genau bestimmen. Die Bücher durften üblicherweise erst in den Katalog aufgenommen werden, nachdem sie die Zensur der Stadt überstanden hatten.

heraus. Autoren, die Merian verlegte, bezogen sich oft auf Johann Arndt (1555-1621), den Verfasser der *Vier Bücher vom wahren Christentum* und Protagonisten eines mystisch angehauchten Frühpietismus. Es dominieren Autoren wie Joachim Betke und Christian Hoburg, beides kirchenkritische protestantische Theologen, deren spiritualistische Schriften zu vertreiben nicht ohne Risiko war. Lucas Wüthrich hat in seiner Merian-Biographie herausgearbeitet, dass sich Matthäus Merian intensiv mit religiösen Fragen befasste. Ihm sei es vor allem auf die Ergriffenheit des Einzelnen durch den Geist Gottes angekommen, weniger auf Kirche, Bibel und Sakramente.[43] In diesem Sinn gestaltete Merian auch sein Wappen und Verlagssignet: ein Storch als Wappentier, der eine Schlange im Schnabel trägt.[44] In dieser Vignette war der Leitsatz *Pietas contenta lucratur* (Frömmigkeit zahlt sich aus) eingefügt. Merian bezeichnete sich 1638 in einem Brief an den österreichischen Chiliasten Johann Permeier als *Liebhaber der Materie so zu Reformirung des iezigen heidnischen Christenthumbs dienet*[45], womit er ein Luthertum meinte, so wie er es verstand, d.h. jenseits des Mainstream mit nonkonformen Akzenten, wie er es in Schriften Weigels und Arndts fand. *Materie* kann unterschiedlich verstanden werden – im Sinne von Sachverhalt, aber auch im Sinne der zu veranschaulichenden Stofffülle der Welt, die im Luthertum oft zu kurz kam.

Merian hat wohl nicht deswegen keine *Alchemica illustrata* mehr produziert, weil diese Mode überhaupt aufgehört hätte;[46] wohl auch nicht deswegen, weil ihm das Interesse für dieses Wissensfeld abhanden gekommen wäre. Vielmehr schien ihm im Einflussfeld eines Krieges, der nicht aufhören wollte und in dem die Altgläubigen zunehmend Oberwasser bekamen, eine Herausgabe von symbolisch aufgeladenen *Alchemica* inopportun, weil er dadurch in schwieriger Zeit ein geschäftsschädigendes Signal konfessioneller Wankelmütigkeit gesetzt hätte. Auch Johann Angelius von Werdenhagen, Historiker und Diplomat sowie früher Vertreter eines reformierten Pietismus zählte zu Merians Autoren, aber bezeichnenderweise nur mit seiner politisch unverfänglichen *Res publicas Hanseaticas* (Frankfurt am Main: 1641), deren Titelvignette Dreimaster auf hoher See zeigt. Jacob Böhmes Schrift *Psychologia vera* musste der

43 Zur Frömmigkeit Merians ausführlich Wüthrich 2007, S. 161-185.

44 Siehe Abbildung bei Wüthrich 2007, S. 128.

45 Merian an Permeier, 26.1.1638, Universitätsbibliothek Halle, Mscr. Fol. III, 2e recto, nach Wüthrich 2007, S. 176.

46 Unsere Frontispiz-Synopse hat ergeben, dass im gesamten 17. Jahrhundert enigmatische Alchemiebilder gängig blieben.

Böhme-Sympathisant Werdenhagen hingegen anonym in Amsterdam herausgeben.[47]

4) Fazit

Wie sind die alchemistischen Bilder im Schaffen Merians einzuschätzen? Für den Merian-Biographen Lucas Heinrich Wüthrich sind diese Bilder »von geradezu genialer Einfachheit und Klarheit«[48], für die Medizinhistorikerin Marielene Putscher sind sie »in ähnlicher Weise unergründbar wie die Texte.«[49] Wenn man sich die Frage stellt, ob Merian die von ihm illustrierten Bücher überhaupt verstanden hat, so muss man bei genauerer Betrachtung der einzelnen Illustrationen zu dem Schluss kommen, dass der Künstler in dieser Wissensmaterie durchaus beschlagen war. Merian war in der Alchemie-Hochburg Europas, in Basel,[50] aufgewachsen und dürfte dort manche Theorie zur Herstellung des Steins der Weisen zur Kenntnis genommen haben.[51]

Man muss, wenn man Merians Bildproduktion beurteilen will, differenzieren, je nach dem Zeitraum, in dem Merian wirkte und je nach dem beruflichen Status, den er innehatte. Zwischen 1610 und 1620, als die Gedanken der Rosenkreuzer-Manifeste in aller Munde waren und die konfessionspolitische Gesamtsituation einem innovativen Protesatntismus zugewandt war, schien es geschäftsfördernd, entsprechende Bücher herauszugeben, ganz anders zwischen 1630 und 1640, mitten im Dreißigjährigen Krieg, als der habsburgische Katholizismus wieder an Boden gewann. Dann ist auch Merian in seinem beruflichen Status nicht mehr derselbe. Er arbeitet nicht mehr als Anfangzwanziger einem erfahrenen Verleger zu, der die Programmatik bestimmt, vielmehr ist er zu einem reifen Mann geworden, der selber das Verlagsprogramm zu verantworten hat.

Insgesamt kann man das komplexe Serienprodukt eines frühneuzeitlichen illustrierten Buches nicht anders als eine logistische Meisterleistung

47 Eickmeyer 2012. 1612 entstand Jakob Böhmes *Aurora oder die Morgenröte im Aufgang* – ein Werk, das 1634 im Auszug gedruckt und erst 1682 vollständig mit 28 Kupfern veröffentlicht wird. Putscher 1983, S. 28. Anhänger von Jacob Böhme sollten den Strukturmechanismus in der Alchemie zwischen Mikrokosmos und Makrokosmos in Richtung einer spekulativ-mystischen Emblematik weiterentwickeln.

48 Wüthrich 1993, S. 9.

49 Putscher 1983, S. 21.

50 Hofmeier 2014.

51 In Fragen der Erlangung des Steins der Weisen bewahrte sich Merian stets eine Skepsis, vielleicht weil er darin etwas dem Menschen nicht Zustehendes, gar Sündhaftes zu erkennen glaubte.

bezeichnen. Es liegt auf der Hand, dass die Praxis der Herstellung geschäftsmäßigen und handwerklichen Zwängen unterworfen ist. Besonders problematisch ist der Kupferstich, der als Tiefdrucktechnik nicht mit dem Bleisatz direkt kombiniert werden kann. Der Kupferstich muss auf einer speziellen Druckpresse hergestellt werden, deren Druck zehnmal kräftiger ist als beim Holzschnitt. Merian hat seine Bücher daher nie selbst gedruckt, sondern sie lediglich mit seinen Kupferstichen versehen und verlegt. In seiner eigenen Werkstatt hatte Merian wohl nur die Stecherei, den Kupferdruck und das Verlagskontor untergebracht. Der Buchdruck erfolgte außerhalb.[52]

52 Bis heute ist ungeklärt, wo der Verlag untergebracht war und ob Merian über ein eigenes Wohnhaus in Frankfurt verfügt hat.

Transmutation von Raum und Licht

Merians neue Bildsprache der Alchemie

Thomas Hofmeier

Bevor Matthäus Merian eine neue Bildsprache der Alchemie schuf, sind nur wenige allegorische Bildserien im Druck erschienen. Diese waren teils getreue Wiedergaben zuvor handschriftlich verbreiteter, spätmittelalterlicher Bildbestände, teils genuine Neuschöpfungen frühneuzeitlicher Autoren. Die allegorischen Bilder in Handschriften weisen untereinander eine enge Verwandschaft auf und ihr Motivrepertoire ist überschaubar. Sie sind formal meist einfach aufgebaut, indem sie ein zentrales Motiv auf einer Standlinie ohne Hintergrund präsentieren.[1] Titelvignetten und Titelkupfer sind von der Betrachtung ausgenommen, weil es im Folgenden um allegorische Bildserien geht. Ebenso unbeachtet bleiben die verbreiteten Abbildungen von Öfen und Geräten.[2]

Eine Serie von zehn Holzschnitte von Domenico Beccafumi steht am Anfang gedruckter allegorischer Bilder der Alchemie.[3] Die losen Blätter unter dem zugewiesenen Titel *De re metallica* handeln von Metallurgie und sind wohl um 1540-1550 in Siena entstanden. Den Bildern gemeinsam sind die beiden Protagonisten, ein Gelehrter oder Alchemist und ein Schmied, der mit Hammer und Fackel auch in Gestalt von Vulcanus auftreten kann. In verschiedenen Werkstätten – Glocken-, Geschütz-, Kannen- und Figurenguss, Destillation – stehen sie beieinander, der Schmied bei seiner Arbeit, der Gelehrte als Zuschauer. In unterschiedlichen Landschaften gesellen sich personifizierte Metalle hinzu, von denen lediglich Mercurius an seinem Caduceus erkennbar ist. Die Metalle verstecken

* Ich verwende für Holzschnitte und Kupferstiche/Radierungen ›generische‹ Bilder (1200dpi Bitmap), da es hier nicht um das Exemplar sondern das Bild geht, das in mehreren Auflagen oder Ausgaben identisch gedruckt worden ist.

1 Hofmeier 2014, S. 86-96 Verwandtschaft der Bildserien, S. 106f. Hermaphrodit; Obrist 1982; Lennep 1985; Völlnagel 2012.

2 Meitzner 1995; Lennep 1985, S. 9-44; Hofmeier 2014, S. 113-123.

3 Domenico Beccafumi (1586-1551), Maler aus Siena, genannt ›il Meccherino‹, Bild mit Inschrift *Mecarinus De Senis. inuentor. S.* (Mecarino von Siena. Erfinder. Geschnitten).

Berit Wagner/Corinna Gannon (Hg.), OPUS MAGNUM · Matthäus Merian d.Ä. und die Bebilderung der Alchemie, 2024.
https://doi.org/10.11588/arthistoricum.1311.c19535

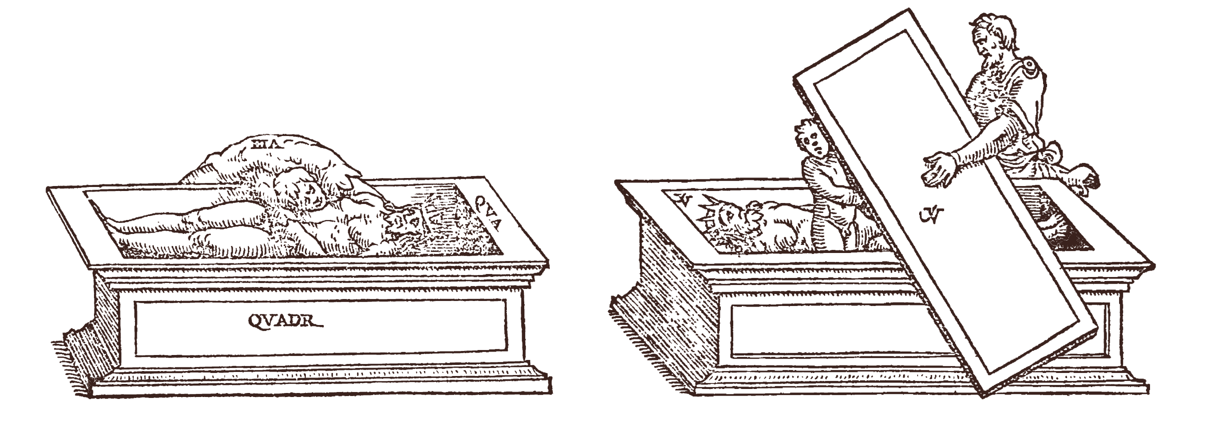


Fig. 1 a-b
›Osirismythos‹, toter König im Sarkophag, Bild 5 und 6 der Serie.
Lacini 1546 und 1557, fol. *** v f.

sich oder rufen den Schmied, bis sie schließlich gefangen, gefesselt und in die Schmiede geführt werden.[4] Siena als Wirkungsort Beccafumis, die geschätzte Entstehungszeit um 1540 sowie die Bildinhalte deuten auf die geplante Verwendung der Bildserie in Vannoccio Biringuccios *De la Pirotechnia* (1540). Biringuccios Tod im Jahr 1537, drei Jahre vor der Drucklegung seines Werkes, könnten den Verzicht auf die Holzschnitte seines Landsmannes Beccafumi durch den Verlag in Venedig erklären.[5]

Die erste in einem Buch gedruckte allegorische Bildserie der Alchemie stammt von Janus Lacinus, der damit seine Edition der *Pretiosa margarita novella* (1546) von Petrus Bonus anreicherte. Auf die Erstausgabe folgte 1557 eine Titelausgabe, andere Drucke der *Kostbaren Perle* ließen Lacinius' Bilder weg, bis sie im 18. Jahrhundert als Radierungen wieder erschienen.[6] Die 14 Holzschnitte zeigen einen König, seine Ermordung, Zerstückelung und Auferstehung mit der Hilfe von Engeln. Obwohl in den Erklärungen von Zimmern die Rede ist, sind nur Sarkophage und Throne zu sehen (**Fig. 1**). Diese alchemische Umsetzung des *Osirismythos* ist verwandt mit dem *Rosarium* und vielen späteren Allegorien bis zu Merians Emblemen der *Atalanta fugiens*.[7]

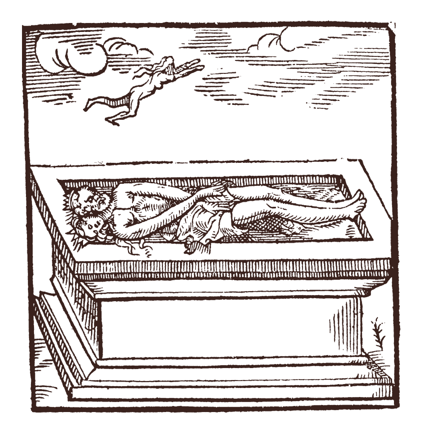
Die nächste allegorische Bildstrecke ist das *Rosarium philosophorum*, das seit seiner Entstehung aus der Geschichte der Alchemie nicht mehr wegzudenken ist. Die 1550 in Frankfurt erschienene Erstausgabe enthielt

4 Lennep 1985, S. 153 ill. 3-4 zwei Beispiele; Akat. Alchemie. Die Große Kunst 2017, Nr. 28-29 Ansichtskarten mit den zehn Bildern.

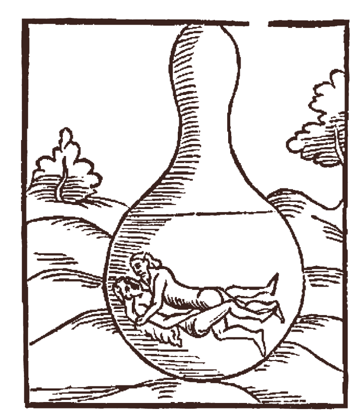
5 Lennep 1985, S. 153 Hinweis auf Biringuccio 1540; Suhling 1998.

6 Lacini 1546 gekürzter Text; Lacini 1557 Titelausgabe 1546; Lacini 1554 und Schütz 1572 vollständiger Text ohne Bilder; Stoll 1714 dt. Übers. mit Bildern (Radierungen; Ferguson 1906, Bd. 1, S. 115; Lennep 1985, S. 153, 154, fig. 5-18; Völlnagel 2012, S. 136-143. ► S. 225, Fig. 4.1 und 4.2.

7 Maier 1618a und Maier 1708, E. 44 (**Fig. 15**); Hofmeier 2014, S. 36, 74 *Osirismythos*.







ein Titelbild, auf dem die *Versammlung der Philosophen* zu sehen ist und 20 Bilder des *Rosarium*, wobei einige Holzstöcke mehrfach Verwendung fanden.[8] Vier Ausgaben in Basel mit neuen Holzschnitten folgten, ebenfalls mit einem Bild zur *Versammlung*, das nun als Titelvignette zur *Turba philosophorum* Verwendung fand.[9] Die Holzschnittfassungen des *Rosarium* bestanden somit jeweils aus 20 Bildern, gedruckt mit 19 Holzstöcken. Bemerkenswert im Basler *Rosarium* ist das Auftreten zweigesichtiger (bifacial) und zweiköpfiger (biceps) Hermaphroditen nebeneinander (**Fig. 2 a**).[10]

Auf die zwei mittelalterlichen Werke *Pretiosa margarita* und *Rosarium* folgten 1564 Giovanni Battista Nazaris *Alchemische Träume*, deren erste von drei Ausgaben noch ein eher schlankes Heft war.[11] Das Titelblatt der *Metamorfosi* nennt ausdrücklich vier Träume zur Transmutation, von denen lediglich zwei enthalten sind, geziert durch zwei allegorische Holzschnitte, die auch in den folgenden beiden Ausgaben wieder auftreten.[12] Nazari hat 1572 seine zweite Ausgabe stark erweitert und dieses Mal enthielt das Buch die im Titel *Della tramutatione metallica sogni tre* angekündigten drei Träume zu drei Arten der Transmutation.

Fig. 2
< **a** *Rosarium* Bild 14, zweiköpfiger Hermaphrodit und Seelenmädchen.
Grataroli 1572, S. 360; Grataroli 1593, S. 329; Grataroli 1610, S. 215; Morgenstern 1613, S. 315.
> **b** *Donum dei* Bild 4, Rabenhaupt, Retorte ohne Figuren (eigentlich schwarze Figuren auf schwarzem Grund).
Reusner 1582, S. 29; Reusner 1588, S. 32; Reusner 1598, S. 32.
>> **c** *Donum dei* Bild 4, Rabenhaupt, Retorte mit Figuren.
Aurei velleris 1604, S. 260; Dariot 1614, S. 260; Penot 1616, S. 222.

8 *Rosarium philosophorum* 1550; Telle 1992; Hofmeier 2014, S. 122-123 Zweitverwendung der Holzstöcke.

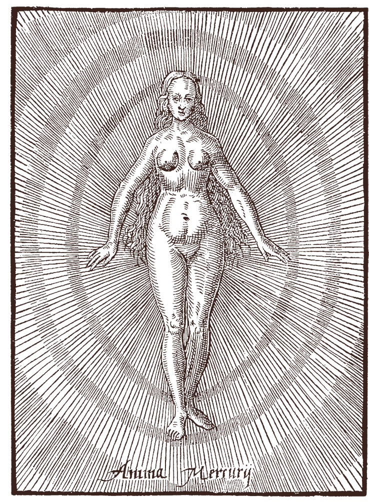
9 Grataroli 1572, Bd. 2, S. 220-418; Grataroli 1593, Bd. 2, S. 204-284; Grataroli 1610, Bd. 2, S. 133-252; Morgenstern 1613, Bd. 2, S. 185-368; jeweils 20 Bilder und Titelvignette *Turba philosophorum*; Telle 1992, Bd. 2, S. 203-218; Hofmeier 2014, S. 212.

10 Hofmeier 2014, S. 15-74 jeweils *Rosarium* 1550, *Rosarium* 1572 und *Rosarium* 1622 im Vergleich, 42 Bild 8, 60 Bild 15, 212 Übersicht zu Drucken des *Rosarium*; zweiköpfiger Hermaphrodit in Bildern 7 und 14 der Basler Serie.

11 Giovanni Battista Nazari (um 1533-1599), biographisch wenig bekannt; Ferguson 1906, Bd. 2, S. 131 Nazari 1599, auch zu Nazari 1564 und Nazari 1572; Nazari 1967; Zenone 1985.

12 Nazari 1564, S. 20 r *Stammbaum*; 28 v *Mercurius-Monster*; Lennep 1985, S. 162.





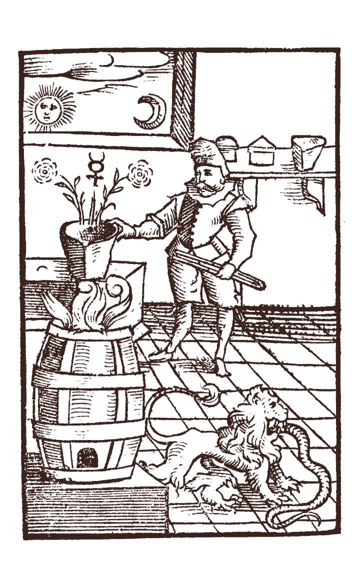


Fig. 3
< a Alchemist/Thurneysser im Laboratorium, im Fenster Vulkan und Obelisk.
Thurneysser 1574, S. 112, 137.
> b *Anima* im Strahlenglanz.
Thurneysser 1574, S. 92.
>> c Basilius Valentinus, *Zwölfter Schlüssel.*
Thölde 1602, S. 97.

Neben dem Text war auch der Bildbestand der zweiten Ausgabe deutlich angewachsen. Zusätzlich zu den Holzschnitten der Erstausgabe – dem *Stammbaum der Chaosväter* und dem *Mercurius-Monſter* – erschienen nun noch ein *Mercurius ohne Hände und Füße* sowie der *goldene Esel mit Affen*, alle ganzseitig. Zu den einmal abgedruckten Bildern gesellten sich zwei halbseitige Holzschnitte, die beide vierfach im Buch vorkommen: Der *träumende Nazari* unter einem Baum, *Nazari mit Graf Trevisan* im Gespräch sowie weitere nicht allegorische Bilder.[13] Insgesamt ergibt sich so für Nazaris *Della tramutatione* 1572 ein Bestand von 15 Holzschnitten: vier ganzseitige Allegorien, zwei mal vier Bildern mit Nazari oder Nazari und Trevisan. Die dritte Ausgabe im Jahr 1599 ist seitengetreu aber neu gesetzt mit identischem Bildbestand.[14]

Auf Nazari folgte als nächster Autor mit eigener allegorischer Bildserie 1570 Leonhard Thurneysser mit seiner *Quinta essentia*. Die Bilder waren inhaltlich innovativ und spektakulär sowie als Kupferstiche technisch auf dem neusten Stand der Buchillustration. Leider konnte der Drucker Johannes Ossenbrügge in Münster nicht mit dem neuen Medium umgehen und der Druck geriet zum technischen Unfall.[15] Die 15 Bilder

13 Nazari 1572, S. 11 *Mercurius ohne Hände*, 18 *goldener Esel*; 23, 80, 94 und 153 *Nazari mit Trevisan*; 40, 47, 61, 73 *träumender Nazari*; 121 *Stammbaum*; 146 *Mercurius-Monſter*; nicht allegorisch Nazari 1572, S. 70-71 Alphabet; 8 und 45 Gedenksteine.

14 Nazari 1599, Bildbestand identisch mit Nazari 1572; Nazari 1967; Ferguson 1906, Bd. 2, S. 131 »15 woodcuts in the text, some of them very grotesque«.

15 Thurneysser 1570, 15 Kupferstiche (14 Platten); Akat. Leonhard Thurneysser zum Thurn 1996, S. 18 Ausführung Herman tom Ring und Hans Hohenberg; Feuerstein-Herz 2016, S. 307 Abb. 153 Drache unter Baum (Thurneysser 1570, fol. Gg; Thurneysser 1574, S. 168); Hofmeier 2007a, S. XVI und XXXVIII J. Ossenbrügge; XLVII-LII und Bild S. 24-29 zum

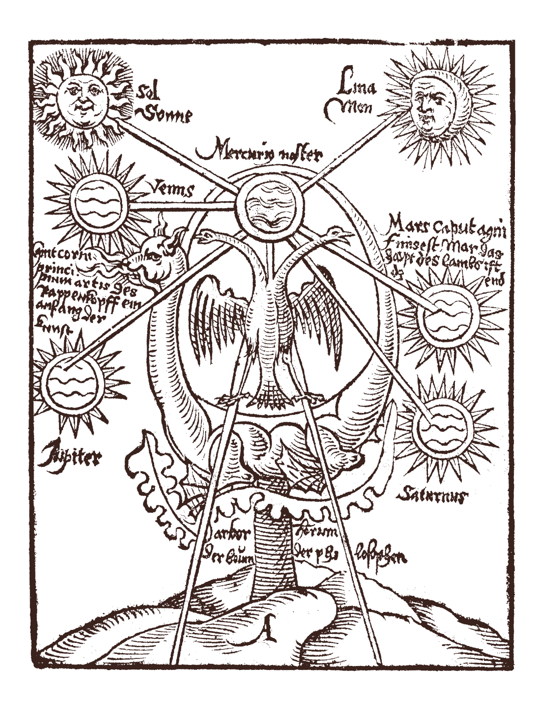




Fig. 4
< **a** *Mercurius-Baum* mit Uroboros und Planeten/ Metallen.
> **b** *Senior im Tempel*, Hermes mit *Tabula smaragdina*.
Reusner 1582, S. 227, 241; Reusner 1588, S. 241, 255; Reusner 1598, S. 241, 255.

stammen von 14 Druckplatten (*Gemiet* und *Turbit* identisch), von denen zehn allegorisch sind, während die verbleibenden den Alchemisten Thurneysser in seinem Arbeitsumfeld zeigen. Der Unfall in Münster war für Thurneysser ein Grund, in Berlin einen Verlag zu gründen und fortan seine Werke selbst zu drucken, durchgängig mit Holzschnitten und nie mehr mit Kupferstichen. 1574 erfolgte die zweite Ausgabe der *Quinta essentia*, mit dem gleichen Bildset neu geschnitten in der alten Technik des Holzblocks. Die 16 Bilder im Buch stammen von 14 Holzstöcken, da zwei von ihnen jeweils zweimal zum Einsatz kamen (Bild 6, 9 und 7, 10). Auf sieben Bildern ist ein Adept zu sehen, der durch Wappen als Thurneysser kenntlich gemacht ist – Thurneysser folgt Nazaris Beispiel der Selbstinszenierung jenseits des Autorenporträts oder Titelblatts. In vier Fällen entspricht das Bild eher dem Typus des Alchemisten in seinem Laboratorium (**Fig. 3 a**), es verbleiben zehn allegorische Bilder – die Reichweite aller Bilder zeigt sich darin, wie häufig sie nachgeahmt wurden. Die Personifikationen *Frau Heimlichkeit* und *Frau Alchimia* sind ebenso einprägsam wie *Spiritus*, *Corpus* und *Anima*. (**Fig. 3 b**). Thurneyssers persönlicher Beitrag zur alchemischen Bildwelt dürfte noch unterbewertet sein, denn er hat die Inhalte erdacht und Künstler mit deren

Vergleich Thurneysser 1570 und Thurneysser 1574; Hofmeier 2012, S. 19 Abb. zu Thurneysser 1570, S. 288 schlechter Druck.

Ausführung beauftragt; Vorlagen einzelner Bildteile sind nachweisbar.[16] Selbst wenn seine gewagten Bilder weder in Qualität noch Quantität mit Merians Beitrag zur Alchemie vergleichbar sind,[17] darf auf biographische Gemeinsamkeiten der beiden hingewiesen werden: Beide stammten aus Basel, zogen in die Fremde, um Großes zu leisten und führten eigene Verlag zur Verwirklichung ihrer ambitionierten Buchprojekte – jeweils mit Erfolg und beträchtlichem Nachhall.

Hieronymus Reusner gab 1582 mit der *Pandora* eine Handschrift im Druck heraus, deren Hauptmerkmal bis heute ihre schwer zu entwirrende Zusammenstellung verschiedener Texte und Exzerpte ist. Die Handschrift, die auf ihr basierende Erstausgabe von 1582 sowie Nachdrucke von 1588 und 1598 (Titelausgabe) enthalten 41 Abbildungen.[18] Davon entfallen 12 Bilder auf das *Donum dei* (**Fig. 2 b**), 18 weitere allegorische Bilder (**Fig. 4 a-b**) sind nicht immer einem bestimmten Text zuzuweisen und die übrigen 11 sind kleine Textabbildungen technischer Natur. Mit ihren 30 oft ganzseitigen Bildern stellte die *Pandora* in der Geschichte allegorischer *Alchemica*-Drucke in doppelter Hinsicht einen Rekord auf. Sie übertraf in der Anzahl der Bilder wie in der Vielfalt der darin enthaltenen Motive alles zuvor Dagewesene um Längen. Erstmals gelangte das in der Folge oft kopierte Motiv der alchemischen Handlung in der Retorte in den Druck. Die Detailtreue, mit welcher die Bilder der Handschrift in Holzschnitte übertragen wurden geht bis hin zu den Farbangaben in den Legenden – fast ein Faksimile. Bei aller Neuartigkeit bezüglich Alchemiedruck zeigt Reusners *Pandora* wenig Originalität. Es handelt sich um die exakte Wiedergabe eines spätmittelalterlichen Bilderreigens mit ikongraphischen Anleihen bei geläufigen Bildhandschriften: *Aurora consurgens*, *Liber trinitatis*, *Das nackte Weib*, etc.

Eine andere Variante des *Donum dei* gelangte in Basel ebenfalls in drei Fassungen zum Druck, wobei jeweils dieselben zwölf Holzschnitte zum Einsatz kamen (**Fig. 2 c**). Im Sammelband *Aurei velleris* 1604 ist mit dem Titel *Spiegel der Philosophey* als elfter Text das *Donum* abgedruckt. Zehn Jahre später erschien dieselbe Ausgabe des *Donum dei* identisch im dritten Band von Claude Dariots *Gulden Arch, Schatz- und Kunſtkammer*.

16 Thurneysser 1574, S. 26; Hofmeier 2007b, S. 26 Bild und Text; Boerlin 1976, S. 101 Abb. 79-80; 144 Anm. 417 Holzschnitt von Peter Hille nach Vorlage *Magnamitas* 1556 von Hieronymus Cock nach Frans Floris; Akat. Leonhard Thurneysser zum Thurn 1996, S. 19 Abb. 3 *Die Ewig Heimlikait* (1570); 50 Abb. 15 *Die Ewige Heimligkeit* (1574), 49 Holzschnitt von P. Hille.

17 Akat. Leonhard Thurneysser zum Thurn 1996, S. 45 Thurneysser liess für seine Botanik 1600 Holzstöcke schneiden, wovon zu seinen Lebzeiten nur 37 gedruckt wurden.

18 UB BS, L IV 1, *Alchemistische Sammlung*, 1550; Reusner 1582; Reusner 1588; Reusner 1598 jeweils mit *Donum dei*.

Abgesehen von den Titelblättern und den jeweiligen Vorreden sind die beiden Bände buchstabengetreu, es handelt sich um eine Titelausgabe.[19] Zum dritten Mal abgedruckt wurden dieselben Holzschnitte in einem Sammelband von Bernhard G. Penot, der Elias von Assisi als Autor des *Donum* auswies, wobei der historische Gefährte des Franzsikus von Assisi mit dem legendären Alchemisten Elias Artista zusammenfiel.[20]
Innerhalb weniger Jahre sind aus Basler Pressen zwei verschiede Sätze Holzschnitte zum *Donum dei* hervorgegangen, die beide jeweils drei Auflagen/Ausgaben erlebten. Angesichts der Anzahl Neuauflagen und Bilder pro Publikation verdient Basel auch in Bezug auf die Bildproduktion den Ehrentitel *Hauptstadt der Alchemie* (**Fig. 6**).[21]
Eine eigene Liga der alchemischen Bebilderung eröffnete Heinrich Khunrath mit seinem *Amphitheatrum sapientiae aeternae*, das 1595 in einem übergrossen, raren Privatdruck und 1609 in einer kleineren Ausgabe erschien (alle anderen sind Phantomausgaben oder Titelausgaben von 1609). Der Bildbestand wuchs von vier großformatigen runden Stichen der ersten zu neun doppelseitigen Allegorien der zweiten Auflage – vier runde plus fünf rechteckige, deren Reihenfolge sich von Exemplar zu Exemplar unterscheidet. In beiden Ausgaben ist den Illustrationen ihre ungewöhnliche Verquickung von Text und Bild gemeinsam. Es stehen sich jeweils vielfältige Bildmotive und umfangreiche Texte gegenüber – beide gelegentlich radialsymmetrisch im Kreis angeordnet. Erwähnenswert sind ferner die beiden Obelisken auf dem Titelblatt der zweiten Auflage 1609, die fünf Jahre später auf Maiers, respektive Merians Titelblatt der *Arcana arcanissima* wieder auftraten sowie Khunraths Autorenporträt, auf welchem er einen Zirkel in der Hand hält, dessen eine Arm das Wort *Hieroglyphica* trägt. Sichtlich inspiriert durch Thurneyssers Bilder, war Khunrath wiederum Vorbild für manches in Maiers oder Merians Werken. Inhaltlich gilt dies vor allem für den Ägyptenbezug, formal für die ausgedehnten Landschaften, in welche Khunrath seine Hauptmotive einbettete.[22]

19 *Aurei velleris* 1604 und Dariot 1614, je S. 244-278 *Spiegel der Philosophey* (*Donum dei*), Bilder S. 254, 256, 258, 260, 262, 264, 265, 266, 267, 268, 270, 272.

20 Penot 1616, S. 209-239 Frater Helia von Assisi, *Libellus de lapide philosophorum*, Bilder *Donum dei*, S. 216, 218, 220, 222f., 225f., 228, 230f., 233, 235; Telle 2004b; Paulus 1998; Akat. Geheimnisse der Alchemie 1999, S. 241f.

21 Hofmeier 2017, S. 37-41.

22 Töllner 1991; Eco 2009, S. 132-134 Reihenfolge der Tafeln; Gilly 2014; Thurneyssers Porträts, mit Zirkel, Boerlin 1976, S. 194-200; 199 Abb. 195 *Feinde*; Hofmeier 2012, S. 36 *Feinde* in Thurneysser 1580 und Thurneysser 1581; Zirkel zur *Quadratur des Kreises* in Maier 1618a E. 21; Holzschnitt Glockengiesser von Beccafumi mit Zirkel.

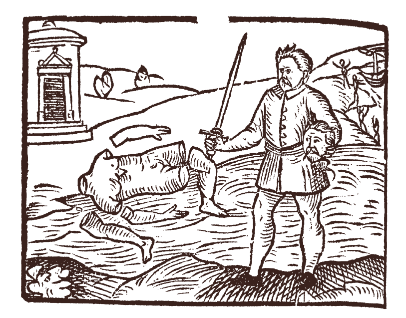




Fig. 5
Splendor solis, Leipzig 1600.
< a Bild 10, Zerstückelung eines Mannes.
> b Bild 22, Landschaft mit zwei Städten, Fluss und Wanderer.
Aurei velleris 1600, S. 40, 60.

Die Basler *Aurei velleris*-Ausgaben bildeten die Fortsetzung eines in Rorschach am Bodensee begonnen Editionsprojektes, das 1598 euphorisch einsetzte und schnell ins Stottern geriet; es konnte vorerst lediglich der erste Teil realisiert werden, die nächsten beiden folgten mit Verspätung. Der 1599 erschienene dritte Teil enthielt an vordester Stelle den *Splendor solis* mit 22 querformatigen Holzschnitten, die Erstausgabe des durch Prachthandschriften berühmt gewordenen Werkes. Gemessen an den fürstlichen Buchmalereien wirken die Holzschnitte in *Aurei velleris* wenig elaboriert und rustikal. Die Schlichtheit der Holzschnitte wird in zahlreichen Exemplaren durch eine einheitliche Kolorierung unterstrichen – offenbar wurden sie in derselben Werkstatt vom Makel der Farblosigkeit befreit.[23] Bereits 1600 erfolgte ein Nachdruck von *Aurei velleris Tractatus III* ohne Ortsangabe in kleinerem Format mit entsprechend neu geschnittenen Holzstöcken zum *Splendor*. Format, allgemeine Aufmachung, Typen und die Zierleisten legen als Ursprungsort des Raubdrucks Leipzig nahe, genauer den Verleger Jakob Apel.[24] Der Text folgt der Rorschacher Vorlage eng, ist jedoch aufgrund der kleineren Blattgröße auf über doppelt so viele Seiten verteilt. Entsprechend kommen auch die Holzschnitte (hoch- und querformatig) schlanker daher und sind eine Spur schlichter.[25] *Splendor* ist hier von Bedeutung, weil darin Motive und kompositorische Prinzipen vorkommen, die Merian aufgriff – etwa die Landschaft mit zwei Städten, Fluss und Wanderer (**Fig. 5 b**).
Der fiktive Benediktinermönch Basilius Valentinus soll im 14. oder 15. Jahrhundert gewirkt haben, tatsächlich verbirgt sich hinter dem

23 *Aurei velleris* 1599 (Datierung durch Kolophon), S. 3-59 *Splendor solis* mit 22 Bildern, S. 45 Landschaft mit zwei Städten, Fluss und Wanderer; *Toyson d'or* 1612 kopiert nach der Rorschacher Serie, die Reihenfolge der Bilder durcheinander; Lennep 1985, S. 164; Godwin/McLean 1991, Frontispiz Titelkupfer *Toyson d'or* 1612, S. 79 franz. Text eher freie Nacherzählung als Übersetzung; Hofmeier 2011 zur Alchemie des *Splendor solis*.

24 Format, Typen und Zierleisten sind identisch in *Aurei velleris* 1600 (Raubdruck ohne Verlagsangabe), S. 36, 194, 337 und Thölde 1602 (Jakob Apel), S. 122.

25 *Aurei velleris* 1600, S. 8-85 *Splendor* mit 22 Bildern, S. 40 Zerstückelung eines Mannes, S. 60 Landschaft mit zwei Städten, Fluss und Wanderer (**Fig. 5 a-b**).

Pseudonym ein Alchemist des späten 16. Jahrhunderts – als wahrscheinlichster Kandidat gilt Johann Thölde.[26] Unabhängig von der Autorschaft interessiert hier der Bildschmuck der *Zwölf Schlüssel*, der zu den einflussreichsten der Alchemie zählt und dessen Überlieferung bibliographisch noch immer eine Herausforderung darstellt. Neben den zwölf Holzschnitten der *Zwölf Schlüssel* (**Fig. 3 c**) enthielt Basilius Valentinus' *Kurzer summarischer Tractat* 1602 noch sieben weitere Holzschnitte.[27] Der Bildbestand dieser Ausgabe gelangte abgekupfert – meist im Verbund, doch nicht immer im gleichen Kontext – bei Lucas Jennis mehrfach wieder in den Druck. Dabei hatte wohl auch Merian als Kopist seine Hände im Spiel. Er vereinte zwei hochformatige Holzschnitte zu einer ebenfalls hochformatigen Radierung, wozu er den turmhohen *Athanor* in der Höhe etwas stauchen musste. Seiner Kopie des *Athanors* mit den *Tieren der Alchemie* war ein langes Nachwirken beschieden, wobei die Vorlagen fast in Vergessenheit gerieten.[28]

Der zweiten Auflage seines Chemielehrbuches mit dem Titel *Alchymia* fügte Andreas Libavius 1606 wie der ersten einen Kommentar zum Stein der Weisen bei, nun um vier allegorische Bilder ergänzt. Das eine Bild soll angeblich im Jahr 1421 von Heinrich Kuhdorf nach einer Handschrift aus dem Jahr 1028 gezeichnet worden sein. Libavius und sein Illustrator, wohl Georg Keller, der nachweislich das Titelblatt verantwortete,[29] beschritten traditionelle Wege, indem sie vermeintlich uralte Bilder in den Druck beförderten und diese mit detaillierten Legenden, einschließlich Farbangaben, versahen – wie es Reusner mit seiner *Pandora* vorgemacht hatte. Neu war die Gegenüberstellung zweier ähnlicher Bilder, die bloß Variationen desselben Motivs sind. Die vier ganzseitigen Tafeln entsprechen streng genommen also nur drei Bildern. Ob drei oder vier Bilder, Libavius' Allegorien dienten Merian als Inspiration für sein großes *Kosmogramm* und manche Motive der *Atalanta fugiens*.[30]

26 Görmar 2002; Priesner 1986; Lenz 2004, S. 273-338; Humberg 2004, S. 353-374.

27 Thölde 1602, S. 28-100 (DIV r-II r) Basilius Valentinus', *Zwölf Schlüssel* mit 12 Bildern, 7 weitere Bilder; drei Ausgaben ohne Bilder: Thölde 1599, DVII r-KV r und *Aurei velleris* 1600, S. 641-699; Manget 1702, Bd. 2, S. 413-421.

28 Thölde 1602, S. 119 (KII v) *Athanor*, 120 (KIII r) *Tiere der Alchemie*; nur *Athanor* in Schüler 1608, DVI v; dazu Feuerstein-Herz 2016, S. 293 Abb. 114. Merians Fassung: Maier 1618c, S. 76; Valentinus 1625, S. 24 oder Rhenanus 1625, S. 24; *Musaeum hermeticum* 1625: S. 447 *Liber alze*; *Musaeum hermeticum* 1677/1678, S. 432; Lehnert 2021; ▸ S. 126, Fig. 1 (alchemistische Menagerie).

29 ▸ Konrad, S. 309-312.

30 Libavius 1597a, ohne Bilder, oft Anhang zu Libavius 1597b; Libavius 1606a, S. 51, 53, 55f. allegorischen Bilder, Anhang zu Libavius 1606b; Moran 2007, S. 62-71, mit Fig. 5-9; 63f. Libavius habe seinen Kommentar in ein alchemische Malbuch verwandelt; Horchler 2005, S. 252f. Heinrich Kuhdorf; Klossowski de Rola 1997, S. 45-51.

Fig. 6
Die wichtigsten Alchemiedrucke mit allegorischen Bildern vor Merian im Überblick.

Jahr: Erscheinungsjahr.
Ort: Druckort.
Werk: Autor, Kurztitel.
A: MA, Mittelalter; NZ Neuzeit bezüglich Entstehungszeit der Bilder.
B: Im Buch enthaltene Abbildungen (ohne Titelblatt und Autorenporträt).
C: Anzahl Bilder nach Abzug doppelt vorkommender.
D: Anzahl Allegorien unter den Bildern.
■ Holzschnitte.
■ Kupferstiche/Radierungen.

Jahr	Ort	Werk	A	B	C	D
1540-1550	[Siena]	Beccafumi, *De re metallica*	NZ	10	10	10
1546	Venedig	Bonus/Lacinius, *Pretiosa margarita*	NZ	22	22	22
1554	Nürnberg	Bonus/Lacinius, *Pretiosa margarita*	NZ	1	1	–
1557	Venedig	Bonus/Lacinius, *Pretiosa margarita*	NZ	22	22	22
1550	Frankfurt	*Rosarium philosophorum*	MA	21	19	20
1564	Brescia	Nazari, *Metamorfosi*	NZ	2	2	2
1570	Münster	Thurneysser, *Quinta essentia*	NZ	15	14	10
1572	Brescia	Nazari, *Tramutatione*	NZ	15	6	4
1572	Basel	*Auriferae artis, Rosarium*	MA	20	19	20
1574	Leipzig	Thurneysser, *Quinta essentia*	NZ	16	14	10
1582	Basel	Reusner, *Pandora, Donum dei*	MA	41	30	30
1588	Basel	Reusner, *Pandora, Donum dei*	MA	41	30	30
1593	Basel	*Artis auriferae, Rosarium*	MA	20	10	20
1595	[Hamburg]	Khunrath, *Amphitheatrum*	NZ	4	4	4
1598	Basel	Reusner, *Pandora, Donum dei*	MA	41	30	30
1599	Rorschach	*Aurei velleris, Splendor solis*	MA	22	22	22
1600	Leipzig	*Aurei velleris, Splendor solis*	MA	22	22	22
1599	Brescia	Nazari, *Tramutatione*	NZ	14	6	4
1604	Basel	*Aurei velleris, Donum dei*	MA	13	12	12
1606	Frankfurt	Libavius, *Commentariorum*	NZ	4	4	4
1609	Hanau	Khunrath, *Amphitheatrum*	NZ	9	9	9
1610	Basel	*Artis auriferae, Rosarium*	MA	20	19	20
1613	Frankfurt	*Occulta philosophia*	NZ	14	14	14
1613	Frankfurt	*Aureliae occultae*	NZ	14	14	14
1613	Basel	Morgenstern, *Turba, Rosarium*	MA	20	19	20
1614	Basel	Dariot, *Guldin Arch, Donum dei*	MA	13	12	12
1616	Basel	Penot, *Tractatus, Donum dei*	MA	16	12	12
1615	Augsburg	Michelspacher, *Cabala, Spiegel*	NZ	4	4	4
1616	Augsburg	Michelspacher, *Cabala, Speculum*	NZ	4	4	4
1617/1618	Oppenheim	Maier/Merian, *Atalanta fugiens*	NZ	50	50	50

Stephan Michelspachers *Cabala, Spiegel der Alchemie* – erschienen 1615 und oft nachgedruckt, erstmals 1616 – ist eine kurze Einleitung zu den vier großen Falttafeln, die in mannigfachen Allegorien die Alchemie thematisieren. Die Tafeln fassen alle Aspekte der Alchemie von konkreten Arbeiten im Laboratorium bis zu philosophischen Theorien zusammen. Wie zuvor Libavius benötigte Michelspacher vier Bilder, um ›alles‹ darzustellen, Merian sollte es gelingen, die Gesamtheit der Alchemie in ein *Kosmogramm* zu packen – unter Verwendung zahlreicher bereits von Michelspacher genutzter Motive.[31]

31 Michelspacher 1615; Micheslspacher 1616; Penman 2015; Forshaw 2013.

Zeitlich und räumlich nahe bei Merians *Alchemica* liegt die *Occulta philosophia* oder *Aureliae occultae*, ein schmaler Band der 1613 in Frankfurt in Deutsch und Latein erschien. Die Bebilderung beider Ausgaben besteht aus 14 allegorischen Holzschnitten, die bei Lucas Jennis als Radierungen integral wieder Aufnahme fanden und wesentliche Elemente für Merians Allegorien enthalten. Der zweite, bebilderte Teil des Werks kann als Prototyp des alchemischen Emblembuchs bezeichnet werden. Inhaltlich dreht es sich um die *Tabula smaragdina* des Hermes Trismegistos, die zwar in einer freien aber äußerst langlebigen Version auftritt.[32]

Matthäus Merians Bildsprache der Alchemie

Mit rund 1500 Stadtansichten aus der Vogelschau, Tierbildern, Illustrationen der *Bibel* und manchem mehr, umfasst Matthäus Merians d.Ä. Gesamtwerk ungefähr 10 000 Radierungen.[33] Für einen Kupferstecher im wahrsten Sinne des Wortes ein Fall von *exegi monumentum aere perennius*. Unverkennbar ist sein Bestreben, die farbige Realität und die noch viel buntere Vorstellungswelt ohne Informationsverlust in monochrome Radierungen zu übersetzen. Dabei kam ihm die thematische Vielfalt entgegen, die er als Auftragsillustrator zu bewältigen hatte. Mit der Zeit diente auch sein eigenes umfangreiches Schaffen als Reservoir von Motiven, die in neuen Zusammenhängen rezykliert wurden. Für die Alchemie ist Merians Bedeutung noch grösser als für die Kunstgeschichte allgemein. Mit seiner Bildsprache der Alchemie setzte er den Standard für zeitgenössische wie zukünftige Illustratoren. Die 50 Embleme zu Michael Maiers *Atalanta fugiens* bildeten quantitativ und qualitativ einen Höhepunkt alchemischer Bebilderung.[34]

In technischer Hinsicht genoss Merian die Gunst der späten Geburt: der Kupferdruck war nun reif, in großem Maße in die Buchproduktion einzufliessen. Selbstverständlich gilt das Lob dafür auch den Verlegern Theodor De Bry und Lucas Jennis.[35] Abgesehen von Thurneysses Versuch mit der Erstausgabe der *Quinta essentia*, Khunraths *Amphitheaterum* und Michelspachers *Cabala* betrat Merian betreffend Kupferdrucken in der

32 *Aureliae occultae* 1613 (lat.) und *Occulta philosophia* 1613 (dt.); *Theatrum chemicum* 1659, Bd. 4, S. 457-512; Manget 1702, Bd. 2, S. 198-216; Ruska 1926, S. 205, 211. Ausführlich ▸ Wagner, S. 44-50 mit Fig. 5-9.

33 Wüthrich 1966-1996, 4 Bde.; Piller 2015.

34 Maier 1618a; Maier 1687; Maier 1708; Wüthrich 1964; Jong 1969; Hofmeier 2007a; Wüthrich 2007, S. 210-242; Hofmeier 2017, S. 71f.; Limbeck 2019; Furnace and Fugue 2020.

35 Gaudio 2020.



Fig. 7
Matthäus Merian d.Ä. (zugeschrieben), *Ansicht Basels von Süden*, um 1615, Öl auf Leinwand, 59,7 × 116,5 cm.
Historisches Museum Basel, Inv. Nr. 2007.338.

Alchemie praktisch Neuland (**Fig. 6**). Maier macht den Bezug zwischen Kupfer/Venus und Bildern deutlich:

> *Dieses nun sind Poëtische Gedichte, verblümte Redens-Arten, Bilder und Emblemata der Göttin Venus oder dem Kupffer nicht ohne die Venus oder Begünstigung eingegrabenen Chymische Geheimnuß sind es, die allein nach dem Verstand ergründet, und auff einmahl zugleich in das Buch einverleibt und genutzet werden wollen, und weilen ihre Wissenschafft mehr auff die Vernunfft als den blossen äusserlichen Verstand gegründet ist, so ist auch ihr Gebrauch um so viel nützlicher und angenehmer.*[36]

Durch die neue Technik der Radierung wurde Alchemie gleichzeitig Zweck und Mittel, das thematisierte Wissen bot die Möglichkeit es in neuer Form auszudrücken – wie bei einem Uroboros schloss sich der Kreis. Es galt polierte, fettfrei Kupferplatten mit geeigneten Pasten zu beschichten und die darin eingeritzten Zeichnungen mit scharfen Wässern wegzuätzen – die Vertiefungen des Druckbildes entstanden dabei chemisch und nicht mechanisch. Dass dabei das rötliche Kupfer durch Beschichtung geschwärzt, gewaschen und geröstet wurde, bis es endlich das Resultat des schwarz-weißen Drucks ergab, ist eine weitere Parallele zur Alchemie.[37] Zur Eigenart der Radierung gehört, dass der Künstler eine

36 Maier 1708, S. II; Hofmeier 2007a, S. 77; Maier 1618a, S. 8 (lat.).
37 Althaus 2008, S. 91-97 Radierung; 41, 62, 70 und 81 Zeichnungen zu den Druckverfahren; Gaudio 2020; Gannon 2021a; ▸ Gannon, S. 263-270.





Fig. 8
Merians *Vogelschauplan der Stadt Basel*, Ausschnitt und Details (1:1).
Links: Merians Elternhaus mit Sägemühle ■ im Kleinbasel.
Rechts: Details, u.a. Haus ■ des Alchemisten Thurneysser und Tuchbahnen ■ der Färber.
Matthäus Merian d.Ä., *Vogelschauplan der Stadt Basel*, 1615, nach Hofmeier/Luczak 2016, S. 25, 57, 84-87, 135 (F1), 147 (G2), 191 (G6).

doppelte Umkehr der Wirklichkeit vornehmen muss. Vielleicht waren die optische und chromatische Inversion – die ›Transmutation‹ von links zu rechts, was hell sein soll, muss dunkeln werden – die Inspirationsquelle für Merians Experimente mit Licht und Dunkelheit (**Fig. 11-12**).
Womit bei Merians *Alchemica* zu rechnen ist, macht ein Blick auf zwei Stadtansichten Basels deutlich. Auf einem dem Künstler zugeschriebenen Ölgemälde lassen sich mehrere Tricks zur Vermittlung verborgener Inhalte erkennen.[38] Von Süden, wo der Maler selbst im Bild sitzt, eröffnet sich unter dem mit schweren Wolken verhangenen Himmel der Blick über Basel. Dunkle, bewölkte Passagen wechseln sich mit hellen, von der Sonne beschienenen Stellen ab, was den Vorteil hat, die hintereinander gestaffelten Gebäude optisch voneinander abzuheben. Im Stadtzentrum steht das Basler Münster als dunkles Massiv zwischen der davor gelegenen Südflanke der Stadt und dem dahinter hell erleuchteten Kleinbasler

38 Historisches Museum Basel (HMB), Inv. Nr. 2007.338, Gemälde, Öl auf Leinwand, 59,7 × 116,5 cm (in der Barfüsserkirche ausgestellt); Piller 2015, S. 36. Akat. *Zeitsprünge* 2020, S. 88; Wüthrich 1963, S. 61 Nr. 101, Taf. 72. 73, 74a-b; Wüthrich 2007, S. 7f.; Akat. Merian 1993, S. 45 Nr. 19.

Rheinufer (**Fig. 7**).[39] Wie ein Spotlight fällt das Sonnenlicht auf den Kleinbasler Brückenkopf der Rheinbrücke und somit auf das Quartier Merians. Sein Elternhaus, eine Sägemühle, stand bis zum Abbruch 1908 am Sägergässlein 1-3. Merian hat die Umgebung seiner Jugend mehrfach in Bildern festgehalten und bei diversen Gelegenheiten eingesetzt (**Fig. 8**).[40] Die Staffelung in helle und dunkle Passagen ist nicht per se neu oder einzigartig und diente vordergründig der Differenzierung einer sonst unübersichtlichen Gebäudemasse. Nebenbei beleuchtet Merian damit die Umgebung seines Elternhauses, macht sie so zum strahlenden Mittelpunkt der Szenerie und deutet versteckt auf den Urheber des Gemäldes hin. Der große *Vogelschauplan der Stadt Basel* von 1615 gehört zu den detailreichsten Stadtansichten Merians.[41] Eine dem Druck ähnliche, kolorierte Federzeichnung schenkte Merian dem Stadtrat, was dieser mit 50 Gulden honorierte. Der gedruckte *Vogelschauplan* zeigt die Stadt in ihrer Umgebung und ist zugleich selbst ein einziger bildfüllender Hintergrund. Er ist ein Indiz dafür, mit welchem Niveau an Details Meriansche Hintergründe aufwarten können – gerade auch bei einem komplexeren Themengebiet wie den alchemischen Allegorien. Als erstes ist die Verzerrung der Vertikalen zu nennen, die den Vogelschauplan erst sinnvoll macht. Anstelle eines endlosen Dächermeeres wird durch diesen geometrischen Kniff ein Gutteil der Gassen und Häuser einsehbar. Einige Gebäude sind proportional zu groß dargestellt, es handelt sich um den Bedeutungsmaßstab, der wichtige, öffentliche Bauten hervorhebt. Als weitere Hinweise auf Merians ›versteckte‹ Informationslust kann man vermeintlich belanglose Details ansehen (**Fig. 8**). So sind die wenigen auf dem Vogelschauplan gezeigten Menschen – Basel hatte damals rund 12 000 Einwohner – gleichmäßig über die Fläche verteilt. Obwohl die Figuren winzig sind (2-6,5 mm) schafft es Merian, sie in Geschlecht, Alter und Stand zu unterscheiden sowie unterschiedliche Tätigkeiten ausüben zu lassen: Sie holen Wasser, führen Fuhrwerke, prügeln sich, baden Pferde

39 Wüthrich 1963, S. 101 Identifikation Merians im Bild, Erklärung Beleuchtung Kleinbasels mit Reflexion auf Rhein; Wüthrich 1996, Frontispiz Merian zeichnet Paris (um 1620).

40 Wüthrich 1996, S. 685 und Abb. 84 Handzeichnung Sägemühle; entspricht Hintergrund in Zincgref 1619, Nr. 27; Wüthrich 2013, S. 71f., Nr. 24 Sägemühle. Basel, wenige Schritte von Merians Elternhaus entfernt, Ufer am Brückenkopf: Monatsblätter um 1620, *December* (W1,363); Nachtstück 4, 1625 (W1,477); Wüthrich 1966, S. 85 Nr. 363 mit Abb. 163, 120 Nr. 477 mit Abbl. 257; Kroll/Pape 1978, S. 39 Dezember.

41 *Vogelschauplan der Stadt Basel*, 1615, Radierung 105 × 71 cm aus vier Blättern (53,5 × 35 cm), HMB Inv. Nr. 1885.29; Kolorierten Federzeichnung, Basel 1615, 164 × 116 cm, HMB Inv. Nr. 1880.201; Wüthrich 1966, S. 169-172 Nr. 602; Wüthrich 2007, S. 58-76; Piller 2015, S. 2 Federzeichnung, 10-11 Radierung; Akat. *Zeitsprünge* 2020, S. 105 Vogelschauplan, 104 Federzeichnung; Hofmeier/Luczak 2016, S. 12-17 Merians Ansichten von Basel; Hofmeier/Luczak 2015 Poster des Vogelschauplans (Massstab 1 : 1) .

oder gehen spazieren. Nur für Eingeweihte überhaupt erkennbar dürften ausgelegte Tuchbahnen gewesen sein; optisch sind sie von hundertfach vorhandenen Furchen in Gartenbeeten nur durch Querstriche an den kurzen Seiten zu unterscheiden.[42] Die Beispiele machen deutlich, dass für Merian auch im dokumentarischen, nicht allegorischen Zusammenhang einer Stadtansicht die Bildfläche buchstäblich bis auf den letzen Millimeter zur Vermittlung von Inhalten genutzt wird. Merians Alchemiebilder, allen voran die Embleme der *Atalanta,* dürften daher nicht nur in den Hauptmotiven im Vordergrund sondern auch im Hintergrund relevante Informationen enthalten. So ist auch die Landschaft seines *Kosmogramms* der Alchemie Teil der Aussage und nicht bloß dekorative Kulisse.[43]

Neben Handschriften bildeten die älteren Drucke alchemischer Allegorien Vorlage, Inspiration und die Messlatte, die es zu überspringen galt, um als Schöpfer einer neuen Bildsprache Ruhm zu erlangen.[44] Im Unterschied zu den meisten älteren Bildern mit ihren isolierten Motiven, die bestenfalls mit einer Standlinie verbunden waren oder lose mit kulissenhaften Versatzstücken von Hintergrund aufwarteten, setzte Merian seine allegorische Alchemie vor vollständig ausformulierte Hintergründe. Dabei soll nicht unterschlagen werden, dass es durchaus Vorgänger gab, die zumindest in einzelnen Bildern eine bildfüllende Einbettung des Geschehens vorgenommen haben.

Alchemische Theorie und Praxis wurden durch Merians allegorische Bilder in die reale, irdische Welt gebannt: der Hintergrund der Bilder ist zugleich der lebensweltliche Rahmen der allegorisierten Vorgänge. Merians Allegorien pflanzen die bildlich dargestellten Naturgesetze der Alchemie in die Natur ein, in die sie gehören. Alchemie ist eine Naturwissenschaft, mehr noch die Wissenschaft von den *Geheimnissen der Natur*.[45] Zusätzlich zum alchemischen Motiv schaffte Merian durch seine konsequente Einbettung der Allegorien in einen naturalistischen Hintergrund die bildliche Umsetzung der Vorstellung, dass Alchemie die Natur imitiere. Seit Merians alchemischen Buchillustrationen ist die Alchemie im Bilde keine reine Buchwissenschaft, keine bloße Laboratoriumsübung mehr, sondern ein Naturphänomen im wörtlichen Sinne – genauer in diesem Fall im bildlichen Sinne.

42 Hofmeier/Luczak 2016, S. 24-25 Proportionen; 57 und 135 (F1) Tuchfärber; 84-87 Menschen.

43 *Kosmogramm* oder *Weltlandschaft*; Mylius 1618/1620; ▸ Wagner, S. 247-262.

44 Zu alchemischen Handschriften als Vorlagen Merians ▸ Zotov, S. 219-233.

45 Mustergültig verbildlicht durch *Frau Natur* verfolgt vom *Alchemisten* in Maier 1618a, E. 42; Hofmeier 2017, S. 12-15; anders umgesetzt Thurneysser, 1570, ‡IV, Thurneysser 1574, S. 26; Hofmeier 2007b, S. 26 *Frau Heimlichkeit* im verschlossenen Raum.

In der *Atalanta* (Embleme, E. 1-50) lassen sich verschiedene Bildkompositionen unterscheiden.[46] Es soll keineswegs behauptet werden, Merian habe die Kompositionsmuster erfunden, denn in der Tat waren sie auch schon in den Vorläuferdrucken vorhanden. Auch entsprach die Ausgestaltung von Hintergründen zu detailreichen Landschaften dem allgemeinen Geschmack der Zeit: »Als die Druckgrafik Landschaftsmotive als neues Thema entdeckte, erwies sich die Radierung hierfür als kongeniale Technik.«[47] Neu bei Merian ist die Komplexität der Bildkompositionen und die Rolle des Hintergrunds als Informationsträger.

Es lassen sich drei Arten des Hintergrunds ausmachen: *Fläche*, *Umgebung* und *Landschaft*. Würde man als Betrachter ins Bild treten, so könnte man bei der *Fläche* alles Gezeigte auf Armeslänge berühren, in der *Umgebung* alle dargestellten Dinge (außer der Aussicht durchs Fenster) in wenigen Schritten erreichen, während man zum Erwandern der *Landschaft* einige Zeit aufwenden müsste. Alle Bilder weisen zwischen dem zentralen Motiv, der figürlichen oder szenischen Handlung, und dem Bildrand einen Hintergrund auf. Bei der *Fläche* fokussiert der Bildausschnitt auf das Motiv. Die *Umgebung* besteht aus einem in sich geschlossenen Aktionsraum, ob die Begrenzung durch Natur (Waldlichtung, Hecke) oder Architektur (Innenraum, Platz) gegeben wird, ist kompositorisch einerlei. Erst die letzte Art verfügt über *Landschaft* im eigentlichen Sinn.

Art	**Hintergrund**	*Embleme Atalanta*
Fläche	auf Armeslänge	29, (33), (45)
Umgebung	wenige Schritte	3, 5, 8, 9, 10, 11, 14, 15, 16, 18, 20, 21, 22, 28, (33), 38, 41, 44, 48, 49, 50
Übergang		4, 6, 17, 27, 34, 35
Landschaft	bis zum Horizont	1, 2, 7, 12, 13, 19, 23, 24, 25, 26, 30, 31, 32, 36, 37, 39, 40, 42, 43, (45), 46, 47

Eine allegorische Figur auf beschränkter *Fläche* liegt nur beim *Salamander* vor (E. 29), der auf einem Feuerbett in Rauchschwaden gehüllt wie ein Schmuckstück in der Samtschatulle wirkt. Als Inspiration für eine zentrale Hauptfigur in thematisch passender, graphisch ausgearbeiteter Fläche kommen zwei Bilder bei Thurneysser in Frage: der männliche *Geist* und die weibliche *Seele* stehen jeweils inmitten eines Strahlenglanzes, der

46 Maier 1618a; Maier 1708; Wüthrich 1964; Jong 1969; Hofmeier 2007a, S. 392-395 Verzeichnis der Sinnbilder.

47 Althaus 2008, S. 96 Druckgrafik; Gaudio 2020 Landschaft zur Beruhigung der Augen. Zur Umgebung in alchemischen Bildern Gamper/Hofmeier 2002, S. 86-89.

beim *Spiritus* von Rauschschwaden umrankt, bei der *Anima* von geradezu hypnotischer Wirkung ist (**Fig. 3 b**).[48]
Die Darstellung des auf seiner Bahre gerösteten zweiköpfigen Hermaphroditen ist kompositorsich selbst ein Zwitterwesen, nicht reine *Fläche*, nicht ausgefeilte *Umgebung*: nur schemenhaft sind im Feuerschein Felsen und einige Bäume unter dem nächtlichen Himmel mit Mondsichel erkennbar (E. 33).[49] Die diagonale Ausrichtung des liegenden Hermaphroditen ist insofern originell, als zuvor nur liegende oder stehende, horizontale oder vertikale Exemplare vorkamen – diagonal im Bild liegen außer dem Hermaphroditen noch Adonis, Osiris, König und Drache mit Frau (**Fig. 14-15**).[50]
Die beiden Hermaphroditen von der Hand Merians sind ikonographisch ungewöhnlich. Ob tot und geröstet in der Nacht oder breitbeinig als *Rebis* auf zwei Hügeln stehend (E. 38, **Fig. 10**), vor denen sich Hermes und Venus umarmen, sind nicht ihre zwei Geschlechter, sondern die zwei Köpfe ohne Krone, bemerkenswert. Die überwiegende Mehrheit zuvor gedruckter Hermaphroditen in der Alchemie erschien zweigesichtig (bifacial) aber nicht zweiköpfig (biceps). In der *Pandora* trug der Hermaphrodit zwei Gesichter an einem Kopf unter einer Krone, ebenso im *Rosarium* – abgesehen von zwei Ausnahmen in der Basler Serie, wo ein zweiköpfiger Hermaphrodit erschien (**Fig. 3 a**). In Holzschnitten zum *Splendor* und zur *Aureliae* trat zuvor ein Hermaphrodit mit zwei ungekrönten Köpfen auf und für diese Darstellungsweise entschieden sich Merian sowie nach ihm die meisten Zeichner und Stecher; etwa Balthasar Schwan für seine Neuinterpretation des *Rosarium* von 1622 sowie die getreu nach der *Aureliae* gestochenen Kupfer im *Viridarium*.[51] Mit der Zweiköpfigkeit seines Hermaphroditen folgte Merian treu Maiers Text, der ausdrücklich vom zweiköpfigen (biceps) Androgyn oder Hermaphrodit spricht: *den Rebis erkennen oder den zweyköpffigen Androgynum, das ist, Hermaphroditum* und *gleich wie der Hermaphrodit, der an einem Leib 2. Köpff und doppelte Glieder hat*.[52]

48 Völlnagel 2012, S. 158, 160-161 Abb. 127 E. 29 farbig; Thurneysser 1574, S. 79 *Spirtus*, 92 *Anima*; Hofmeier 2007b, S. XLII-XLIII, 79, 92; oder Dariot 1557 Titelvignette.

49 Völlnagel 2012, S. 162 Abb. 128 E. 33 farbig; 165 Abb. 131 E. 38 farbig.

50 Diagonale Figuren mit Ausrichtung und Kopfende (!¡), E.: 31!, 33¡, 41!, 44¡ und 50\.

51 Holzschnitt, zweiköpfiger Hermaphrodit: Basler *Rosarium* Bild 7 und 14 (**Fig. 2 a**); *Splendor* in *Aurei velleris* 1599, S. 25 und *Aurei velleris* 1600, S. 37; *Aureliae occultae* 1613, S. 57 und *Occulta philosophia* 1613, S. 56; Beispiel ausserhalb der Alchemie Reusner 1581, S. 136, III.25; Kupferstiche nach *Aureliae occultae* bei Lucas Jennis: Stoltzius von Stoltzenberg 1624a und Stoltzius von Stoltzenberg 1624b, Fig. 97; Balthasar Schwans *Rosarium* in: Mylius 1622, S. 243 fig. 8; 262 fig. 9f.; 281 fig. 13f.; 300 fig. 17, außer fig. 14 jeweils mit zwei Kronen; wieder in Stoltzius von Stoltzenberg 1624a und Stoltzius von Stoltzenberg 1624b 1624a, fig. 68-70, 73f., 77.

52 Zweiköpfiger (biceps) Hermaphrodit: Maier 1618a, E. 33 und 38; Wüthrich 1964, S. 141, 162f.; Hofmeier 2007a, (S. 97, E. 33 *zweygeſtalte Mensch*), S. 228f. E. 38 zweiköpfig.

Wie von der Überlieferung verlangt, ist bei Merians Hermaphrodit die rechte Seite im Bild weiblich, die linke männlich, respektive heraldisch und biologisch gesehen umgekehrt. Diese Seitenverteilung geht auf den ebenso alten wie falschen Glauben zurück, die Gebärmutter sei mehrzellig, wobei in den rechten Zellen männliche, in den linken weibliche Embryonen heranwachsen – in der Mitte Hermaphroditen.[53]

Weit über den Hermaphroditen hinaus hat die Anordnung links männlich und rechts weiblich in Bildern der Alchemie nahezu universale Gültigkeit bei Paaren von Menschen und Tieren. Auch die alchemischen (Liebes)Paare Merians sind gemäß dieses Prinzips angeordnet: *König und Königin, Ödipus und Jokaste, Sol und Luna, Hahn und Henne*. Das gilt auch für seine Löwenpaare auf dem Titelkupfer der *Atalanta* oder in der 4. Figur zu Lambspring, nicht aber für den Löwen und die geflügelte Löwin in Emblem 16 (▸ S. 136, Fig. 11). Ist die verkehrte Anordnung des letztgenannten Löwenpaars ein Versehen Merians oder ein Hinweis auf den Streit der beiden Löwen? Verkehrtherum – er rechts, sie links – liegen auch Frau und Drache im Grab (E. 50, **Fig. 14**) und steht Isis neben dem zerstückelten Osiris (E. 44, **Fig. 15**). Hebt hier vielleicht der Tod die normale Ausrichtung der Geschlechter auf? Vom *Kosmogramm* der Alchemie bis zu den Emblemen der *Atalanta* sind die Figuren entsprechend ihrer Geschlechter angeordnet – links männlich, rechts weiblich.[54]

Nicht nur der Hermaphrodit oder Paare unterliegen besagter Anordnung, auch Landschaften entsprechen ihr.

Eine der älteste nach diesem Prinzip gestalteten Landschaften findet sich als Hintergrund des VITRIOL-Sterns in *Aureliae occultae*. Sie wurde nicht nur aus dem Originalholzschnitt in die Kupferkopie übernommen, sondern wanderte von der originalgetreuen Kopie in leicht abgewandelter Form in eine Darstellung des philosophischen Baumes.[55] Diese Möglichkeit der Migration einer Landschaft in ein neues Bild, beziehungsweise der Migration eines Motivs in eine bestehende Landschaft, gilt es bei der

53 Hofmeier 2014, S. 103f. Gebärmutter, 105-111 Bilder Hermaphrodit, 105 *Aurora consurgens* Hermaphrodit mit zwei Körpern, zwei Köpfen und drei Beinen; Thurneysser 1574, S. 162 *Sal solis*, viergeteilter Hermaphrodit im Zodiak, weibliche Seite links; Hofmeier 2007b, XLI Schema Zodiak, Jahreszeiten, Charaktere; 162 *Sal solis*.

54 Maier 1618, E. 4, 5, 11, 21, 23, 25, 30, 34, 38-40 Frauenfiguren rechts und Männer links; E. 20, 35, 41f., 44 zeigen Frauenfiguren links und Männer rechts, es handelt sich nicht um Liebespaare; E. 20 und 42 zeigen die personifizierte Natur; E. 2, 3, 22, 26, 50 weisen nur eine Frauenfigur auf. Merians Löwenpaare: Titelpupfer *Atalanta*, E. 16; Lambspring 1625, S. 91, 4. Figur; Klossowski de Rola 1997, S. 69 ill. 27; 79 ill. 45; 191 ill. 359 Merians Löwen.

55 Holzschnitt: *Aureliae occultae* 1613, S. 66 und *Occulta philosophia* 1613, S. 70 geht über in Kupferstiche: Stoltz 1624; Stoltz 1624a, S. 28, Fig. 105; dieselbe Landschaft in Mylius 1622, S. 316 und 365; Valentinus 1625, S. 28 oder *Dyas chymica* 1625, S.28; *Musaeum hermeticum* 1625, S. 269. Chodorowski 2023. ▸ S. 46, Fig. 6.

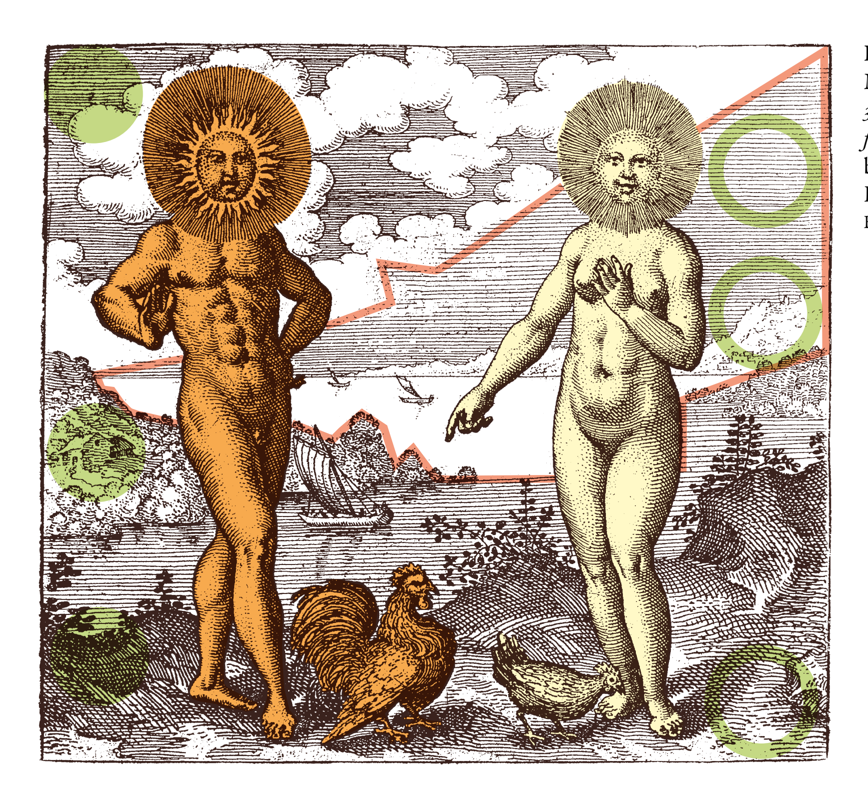


Fig. 9
Matthäus Merian d.Ä., *Emblem 30*, aus: Michael Maier, *Atalanta fugiens*, 1617, *Sol* und *Luna* brauchen sich wie Hahn und Henne.
Bearbeitet nach Hofmeier 2007, S. 195.

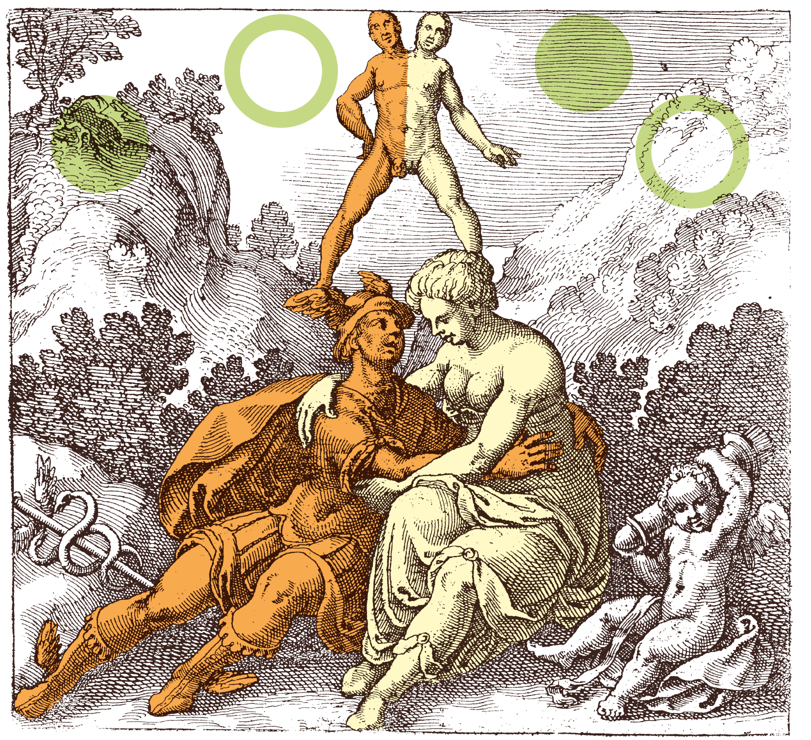




Fig. 10
Matthäus Merian d.Ä., *Emblem 38*, aus: Michael Maier, *Atalanta fugiens*, 1617, der Hermaphrodit entsteht aus seinen Eltern Hermes und Aphrodite/Venus (zum Zwitter wurde er durch die Umarmung der Naiade Salmacis).
Bearbeitet nach Hofmeier 2007a, S. 227.
▸ S. 175, Fig. 4.

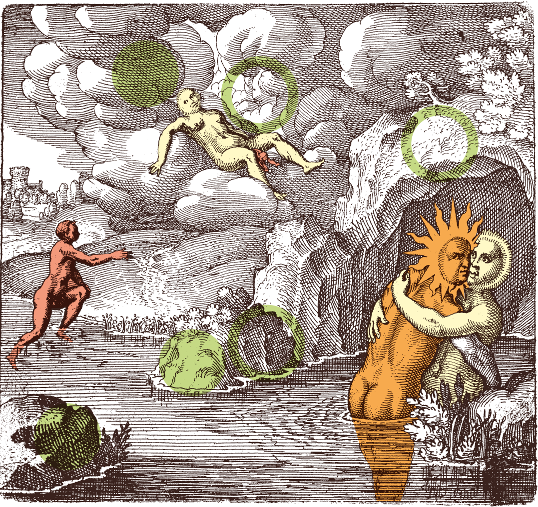
Betrachtung von Merians Hintergründen in Erinnerung zu behalten. Viele seiner Umgebungen fallen durch ihre bestechende Ähnlichkeit auf. Bevor man Merian Fantasielosigkeit oder Faulheit bei der Wahl seiner wiederkehrenden Hintergründe unterstellt, sollte hinter diesem Vorgehen eine Absicht in Betracht gezogen werden.

Der Dichotomie männlich-weiblich entspricht nicht nur der Gegensatz zwischen rechts und links, sondern noch komplexer, die Gegenüberstellungen von hell und dunkel sowie Tag und Nacht. Dabei verkörpern *Sol* (Sonne, Tag, dunkel, männlich, links) und *Luna* (Mond, Nacht, hell, weiblich rechts) das Paradox der Entsprechung dunkel = Tag und hell = Nacht. Sie sind also nicht ›entweder oder‹, sondern ›sowohl als auch‹, was der grundlegenden Natur der Alchemie entspricht, die vor scheinbar widersprüchlicher Logik nie zurückschreckt. Merian stand vor der Herausforderung, mit seinen beschränkten Mitteln – ohne Farben, lediglich in Schwarz und Weiß – die helle, silberne *Luna* in dunkler Nacht und den dunklen, roten *Sol* am hellen Tag darzustellen. Im Falle des Hermaphroditen hatte das Ganze auf engstem Raum zu geschehen, da die beiden Geschlechter in einer Figur vereint auftraten. Die einfache Lösung erscheint im *Kosmogramm*, wo die helle *Luna* in der Nachthälfte und der dunkle *Sol* in der Tageshälfte des Bildes stehen (S. 250, Fig. 1).

Für einige Embleme der *Atalanta* wählte Merian eine andere, konterintuitive, aber bestechende Lösung: er stellte nicht das dar, was ist – am Tag Helligkeit und in der Nacht Dunkelheit – sondern das, was der Betrachter sieht – am Tage erscheint alles klar und detailliert, in der Nacht ist wenig bis gar nichts erkennbar. Somit ist die Nachtseite heller und die Tagseite dunkler gestaltet, was Merian ermöglichte, *Luna* in optisch hellerem Umfeld und *Sol* in optisch abgedunkeltem Umfeld zu zeigen, womit ihre alchemische Polarität von hell und dunkel auch im Hintergrund gespiegelt war.

Der Himmel in Emblem 30 ist diagonal gespalten in eine bewölkte Tagesseite und eine Nachtseite, wo keine Wolken sichtbar sind (**Fig. 9**). Die Schraffur zwischen den Wolken ist dicker als die lichte Schraffur rechts im Bild, was optisch zu einer dunkleren linken Seite führt. Gemeint ist das pure Gegenteil, denn nachts ist weniger sichtbar, daher fehlen auf dieser Seite die Wolken, während zwischen den Wolken der ›blaue‹ Himmel des Tages strahlt. Nach demselben Gestaltungsprinzip sind die Elemente der Landschaft links kräftig, dunkel gearbeitet und verlieren sich rechts schemenhaft in der Nacht. Gemäß dem Grundsatz *wo Licht ist, ist auch Schatten* gestaltete Merian die Tagesseite mit kräftigen Strichen. Die Nacht ließ er dagegen, graphisch dünn und optisch hell stehen. So ist der weiß belassene Meeresstreifen auf Hüfthöhe der Figuren als silbern





glänzende Wasseroberfläche bei Nacht und die schraffierte Bucht auf Kniehöhe als welliges Wasser bei Tag zu lesen. Ob der etwas dunklere (mit mehr Binnenzeichnung) gehaltene *Sol* auch im Vordergrund auf schwärzerem Grund steht als die hellere *Luna*, ist Ansichtssache. Optisch irritierend ist der Sprung in der Wasserschraffur zu beiden Seiten *Lunas*; am Übergang von Tag und Nacht. Selbst Hahn und Henne halten sich an die Anordnung der Geschlechter; als graphische Vorlage könnten ein Emblem Nicolas Reusners gedient haben oder die Hühner der *Aurora consurgens*. Sprachlich geht das Diktum von Hahn und Henne auf die arabischen Alchemisten Avicenna und Senior Zadith zurück, von wo es unter anderem in das *Rosarium* gelangte.[56]

Die drei Szenen zur Geburt des Steins in Emblem 34 (**Fig. 11-12**) entsprechen den Maximen der *Tabula smaragdina*, wonach der Stein im Wasser gezeugt, an der Luft geboren und von der Erde genährt wird, welche bereits in den Emblemen 1, 2 und 23 dargestellt waren. Die fünf im Bild sichtbaren Figuren sind die drei Akteure *Sol*, *Luna* und *Lapis*, von denen *Luna* und *Lapis* je zweimal auftreten, letzterer einmal als Säugling. In der ersten Szene stehen *Sol* und *Luna* im Wasser vor einer Höhle, wobei seine Beine deutlich unter Wasser sichtbar sind. Grafisch entspricht das den schwarzen Figuren auf

< Fig. 11
Rekonstruktion der Kupferplatte zu *Emblem 34* (**Fig. 12**), spiegelverkehrt mit verkehrter Verteilung von Hell und Dunkel.
Bearbeitet nach Hofmeier 2007a, S. 211.

> Fig. 12
Matthäus Merian d.Ä., *Emblem 34*, aus: Michael Maier, *Atalanta fugiens*, 1617, *Sol* und *Luna*, Geburt des *Lapis*. Hell und Dunkel teilweise optisch verkehrt – *Luna*/Nacht hell und *Sol*/Tag dunkel.
Bearbeitet nach Hofmeier 2007a, S. 211.

56 *Rosarium philosophorum* 1550, S. 46, Zitat von Senior; Telle 1992, S. 46; Hofmeier 2014, S. 32, 34, 208; Abt/Madelung/Hofmeier 2003, S. 33.10, 51.15, 151.8 Muhammad ibn Umail (Senior); Hofmeier 2007a, E. 2, 4, 30 und Index; Reusner 1581, S. 68, II,10 Bild Hahn rechts und Henne links; Celsi 1572, S. 153 Avicenna, *De anima*, Dict. V, cap. XXII.

schwarzem Grund in einigen Retorten des *Donum*.[57] Ihre Anordnung der Geschlechter entspricht der üblichen: links der Mann und rechts die Frau, wie das schon in einem Emblem Reusners der Fall war.[58] Die Aufteilung des Bildes in eine Tag- und Nachtseite wird durch die zweite Szene mit der Luftgeburt im Wolkenbett erschwert. Dennoch scheint eine Trennline zwischen Tag und Nacht auch hier, wie in Emblem 30, grob diagonal zu verlaufen, was angesichts der identischen Akteure und des Themas sinnvoll ist. Hier nutzte Merian doppelte Schraffur für die Nacht und einfache Schraffur oder leere Flächen für den Tag und musste zur Gliederung der Felsen zusätzliche helle und dunkle Passagen einsetzen, deren Anordnung dennoch kein Zufall ist: *Sein Auffgang oder Geburt also ist die weisse Farb, welche auff denen Spitzen derer Bergen, das ist, in der Lufft oder in dem Helm zu sehen und zufinden ist*.[59] Nicht nur ist über der dunklen Quellgrotte, der höchste Fels auch der hellste im Bild, rund um die Gebärende drängen sich zudem schneeweiße Wolken. Für die dritte Szene, der Ernährung des Lapis durch die Erde übernahm Merian die Figur des *Sumpfmanns* aus dem *Splendor*.[60]

Eine Variation zur Entstehung des Hermaphroditen bietet Emblem 38. Im Vordergrund umschlingen sich Mercurius und Venus alias Hermes und Aphrodite, von denen der Hermaphrodit seinen Namen, nicht aber seine Zwittergestalt erhielt. Zwecks fruchtbarer Anwendung mytho-alchemischer Allegorien rund um den Hermaphroditen, wurde dieser Umstand gerne übergangen – Maiers Text zum Bild ist ein leuchtendes Beispiel gelehrter Desinformation, der vielleicht auch Merian aufgesessen ist. Aus dem Liebespaar ergibt sich die Teilung des Bildes in eine rechte, männliche und eine linke, weibliche Hälfte, die zugleich Tag und Nacht entsprechen. Nichts wäre einfacher gewesen, als die rechte, lunare Seite unter heftigem Einsatz von dicken Schraffuren in Nacht zu verwandeln. Hier leuchtet links des breitbeinigen Hermaphroditen ein schneeweißer Tageshimmel, dem rechts ein mittels Schraffur verdunkelter, nächtlicher Himmel gegenübersteht; direkt um den Zwitter scheint auch die Tageszeit diffus. Doch die Berge weisen die umgekehrte Tönung auf, nämlich

57 Limbeck 2014, S. 252 Abb. 112 und 115 knapp sichtbare schwarze Figuren auf schwarzem Grund, Hintergrund und Figuren mit verschiedenen Farben gemalt; Völlnagel 2012, S. 58f. Abb. 33-36 Erklärung der schwarzfigurigen Malerei; *Donum dei* Holzschnitte (**Fig. 2 b-c**); Seegers 2014, S. 180f., Abb. 1 und Kat. 77 für Bildzitat aus E. 34 in Sigmar Polkes Gemälde Conjunctio, 1983.

58 Reusner 1581, S. 136, III.25, zweiköpfiger Hermaphrodit.

59 Maier 1708, E. 34, S. 102; Hofmeier 2007a, E. 34, S. 213.

60 *Splendor solis* 8. Bild, Sumpfmann: *Aurei velleris* 1599, S. 23; *Aurei velleris* 1600, S. 34. Biedermann 2006, S. 118f. E. 34 mit Bezug zu, 116f. E. 23; Völlnagel 2012, S. 162 Abb. 129 Emb. 34 farbig; Gehrisch 2021b.

schattig dunkel im Tageslicht und schemenhaft hell in der Nacht.[61] Wie in Emblem 30 (**Fig. 9**) entschied sich Merian dafür, die weiblich-nächtliche Seite optisch hell zu halten und auf der männlichen Hälfte Tageslicht durch Schatten dunkel zu zeichnen. Zusätzlich durchdringen sich helle und dunkle Passagen auf allen Bildebenen. Ob Wolken, Felsen, Gebüsche oder die göttlichen Figuren, alles geht ineinander über (**Fig. 10**).

In etlichen Emblemen sind die Umgebungen derart ähnlich, dass ein identischer Schauplatz und somit die Absicht eines Verweises auf ein anderes Emblem anzunehmen sind. Gleiches lässt sich für gegensätzliche Motivpaare in kompositorisch ähnlichen Umgebungen vermuten. Die an Beccafumis Werkstätten Vulcanus' und Thurneyssers Wirkräume erinnernden Embleme sind kompositorisch ähnlich und inhaltlich komplementär; zweimal ist eine Frau, zweimal ein Mann am Werk. Dunkle, geschlossene Räume des Palastes beherbergen den todgeweihten König Osiris sowie den genesenden König.[62]

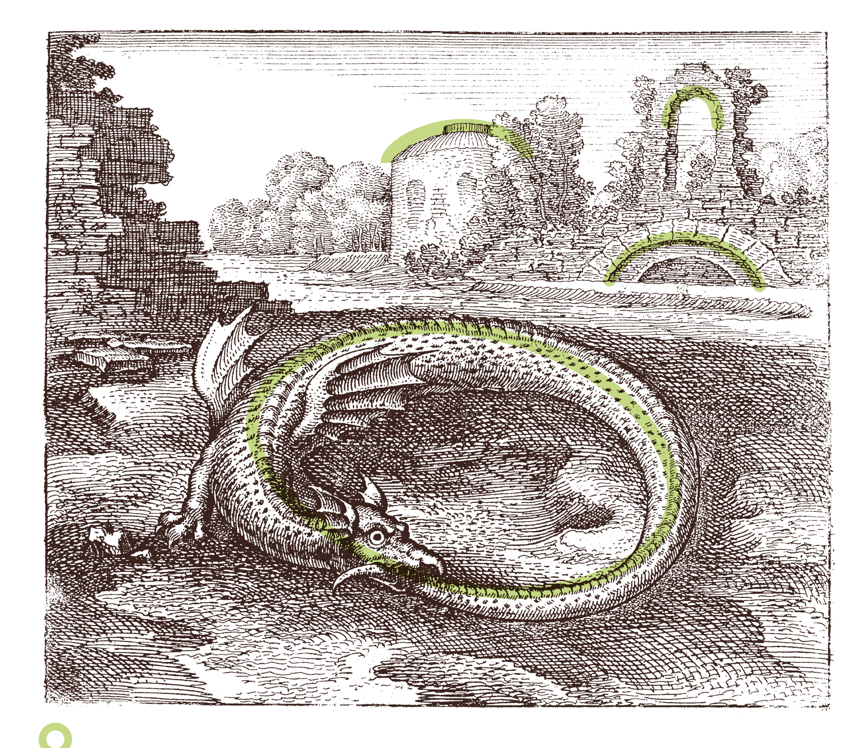
Jeweils in einer Parklandschaft mit antiken Ruinen liegt der Drache, der seinen eigenen Schwanz fressen muss (Uroboros) und der Drache, der die Frau tötet und dabei selbst umkommt (E. 14 und 50; **Fig. 13** und **14**). Das zentrale Motiv von Tod und Zerfall wird durch die antiken Ruinen der Umgebung betont.[63] Offensichtlich handelt es sich um dieselbe Umgebung aus einem leicht veränderten Blickwinkel, in der sich der Drache nicht von der Stelle gerührt hat. Auf einer Lichtung in Emblem 14 beißt sich der zum Kreis gebogene Drache unter wolkenlosem Himmel in den Schwanz. Den Hintergrund bilden von links nach rechts eine zerfallene Mauer, ein kleiner mittig platzierter Rundbau direkt über dem Drachen und zwei übereinander stehende Bögen, die Vegetation steht im vollen Saft. In Emblem 50 ist der Standpunkt des Betrachters nach rechts und einige Schritte vom Geschehen weg verschoben. Dadurch ändert sich der Hintergrund, der nun mehr Details enthüllt. Außerdem sind am Himmel Wolken aufgezogen. Am linken Rand steht noch immer die zerfallene Mauer, man sieht nun, sie wird von einem Bogen durchbrochen und einem Säulenstumpf überragt. In der Mitte des Hintergrunds, über den beiden Figuren im Grab, stehen zwei Obelisken über zwei Bögen, rechts von ihnen ragen drei verdorrte Baumstämme aus dem dichten Wäldchen. Am rechten Bildrand sieht man anstelle der beiden Bögen (E. 14) nun

61 Schömann 2021, weist auf »hell-dunkel-Effekt« rund um den *Rebis* hin; Völlnagel 2012, S. 165 Abb. 131 E. 38 farbig, ganzer Himmel hellblau, Kolorierung macht Merians monochromes Bild um eine wichtige Information ärmer.

62 Ähnlicher Schauplatz auf E.: 3, 15, 18, 22 Werkstätten; 7, 12, 43 Fels; 14, 16 (► S. 136, Fig. 11) und 50 (**Fig. 13-14**) ›Park‹; 44 (**Fig. 15**), 48 Palast des Königs.

63 Völlnagel 2012, S. 154f., Abb. 122, E. 14 farbig.

Fig. 13
Matthäus Merian d.Ä., *Emblem 14*, aus: Michael Maier, *Atalanta fugiens*, 1617, Drache muss sich selbst auffressen.
Bearbeitet nach Hofmeier 2007a, S. 131.
▸ S. 196, Fig. 17.



einen wuchtigen Rundbau aus zwei übereinander angeordneten Arkaden mit drei und vier Bögen – das Gebäude ist nur etwa zur Hälfte sichtbar.[64] Vor dem Gebäude, fast am Rand des Grabes steht ein doppelter Baumstrunk, aus dem bereits wieder Blätter austreiben – eine Anspielung auf das Hauptmotiv. Dort, in der viereckigen Grabgrube, umwindet der geflügelte Drache die Frau, wodurch sie gemeinsam sterben und durch ihren Tod die Voraussetzung für neues Leben schaffen. Hinweise auf Tod und Zerfall hat Merian, außer mit den Ruinen auch mit drei abgestorbene Bäumen, dem Baumstrunk (zwei in einem) und einem Säulenstumpf eingearbeitet. Auch numerisch bietet die Umgebung eine Vielzahl von Indizien: ein, zwei, drei und vier Bögen; eine Säule, zwei Obelisken über zwei Bögen; ein zweigeschossiger Rundbau mit insgesamt sieben Bögen; zwei Wesen im Grab und zwei Baumstrünke. Geometrisch ist die viereckige Grabgrube umgeben von dreieckigen Obelisken, (halb)runden Bögen und einem Rundbau. Nimmt man noch Maiers Erklärung des Emblems hinzu, ist klar, dass unter anderem auf die *Quadratur des Kreises*, die Vereinigung der Gegensätze, die Gewinnung des Steins und die

64 Eine spätere Umsetzung dieses Motivs: Gamper/Hofmeier 2002, S. 36-37; Hofmeier 2007a, S. 43 optisch ähnliche Rundbau (Amphitheater) und bewaldeter Hügel.



Fig. 14
Matthäus Merian d.Ä., *Emblem 50*, aus: Michael Maier, *Atalanta fugiens*, 1617, Drache und Frau im Grab mit geometrischen Hinweisen auf *Quadratur des Kreises*.
Bearbeitet nach Hofmeier 2007a, S. 275.
▸ S. 197, Fig. 18.

vier Elemente angespielt wird. Anspielungen in Text und Bild verweisen unter anderem auch auf Emblem 39 (**Fig. 16**), wo dieselben Themen und teilweise dieselben Details (Obelisken, Baumstrunk in der Nähe von Toten) vorkommen.[65]

Nicht nur die räumliche, sondern auch die zeitliche Dimension ist in Merians Alchemie nicht dem Zufall überlassen. Es wäre fahrlässig im Kontext der Alchemie mit ihrer Fixierung auf Astrologie und Zeitmessung bildliche Hinweise auf den Aspekt der Zeit zu ignorieren.[66] Merians Allegorien können Jahres- oder Tageszeiten festhalten, die wiederum in engem Bezug zu alchemischen Prozessen stehen – die Tag- und Nachthälften des Himmels sind das deutlichste Beispiel. Dass Merian, sei es durch seine zwölf Monatsblätter, sei es durch verschiedene Bilder nächtlicher Szenen mit der Darstellung von Zeit und Zeiträumen vertraut war, ist hinlänglich bekannt. Sein genialster Wurf ist aber wohl die Komprimierung eines Narrativs, das in älteren Werken eine ganze Bildserie beanspruchte, in ein einzelnes Bild. Genauer gesagt ein Bild, das mehrere

65 Anspielungen in E. 50 weisen auf die Embleme: 14, 21, 39.
66 Gehrisch 2021b »verschiedene narrative Ebenen«; Kroll/Pape 1978.

Szenen eines Narrativs enthält – ein sogenanntes Simultanbild.[67] Formal entwarf Merian dadurch Bilder, die funktional einem modernen Comic gleichen. Angesichts des prozessualen Charakters der Alchemie sollte man, anstelle des Simultanbildes, wie in der Kunstgeschichte üblich, eher von einem sequenziellen oder kinematographischen Bild sprechen (E. 23, 24, 25, 34, 39, 44, 48). Während die alten Bildserien – Janus Lacinius, *Rosarium* – noch eine Reihe von Bildern benötigten, um ihre Geschichte zu erzählen, brachte Merian denselben Inhalt in ein oder zwei Emblemen unter, was theoeretisch eine Platzersparnis dargestellt hätte.

Platz zu sparen war weder die Intention Merians noch die seiner Verleger, setzte der Künstler doch dieselben oder ähnliche Inhalte derart verdichtet nicht in nur einer, sondern in verschiedenen Allegorien um. Die luxuriöse Ausstattung mit üppigen 50 Stichen spricht bei der *Atalanta* wie auch anderen Drucken des Verlags gegen Sparsamkeit. Vielmehr hat Merian schlicht das Vokabular seiner alchemischen Bildsprache derart massiv erweitert, dass er herkömmliche Serien auf einzelne Bilder kondensieren konnte, um dann das Narrativ in ›anderen Worten‹ erneut umzusetzen.

Bei manchen alchemischen Allegorien Merians gilt es demnach, nicht nur der Szenerie und den Akteuren Aufmerksamkeit zu schenken, sondern auch der zeitlichen Ebene des Dargestellten. So können mehrere zeitraubende Phasen eines alchemischen Prozesses von Merian in ein Bild gebannt werden.

Emblem 44 zeigt neun Figuren verteilt auf drei Szenen des *Osirismythos*. Im Vordergrund stehen drei Herren – derjenige am rechten Bildrand ist Typhon (Seth) – um einen Sarg, in dem eine vierte Person liegt, König Osiris. Hinten links liegt der zerstückelte Osiris am Boden, von seinem Mörder Typhon sind nur das rechte Bein und sein Schwertarm mit der Mordwaffe zu sehen. Isis, die Schwestergattin, stürzt entsetzt herbei. In der dritten Szene, oben rechts, steht der an seinem Turban zu erkennende Typhon mit einem seiner Genossen an einem Tisch. Zu beachten ist dabei, dass der ›gute‹ Osiris jeweils vollständig sichtbar ist, auch wenn er körperlich nicht ganz ist; der ›erzböse‹ Typhon hingegen ist dreimal körperlich ganz, aber zweimal nicht vollständig zu sehen. Es ist kein Zufall, dass der Böseweicht Typhon zweimal optisch angeschnitten ist, Merian lässt ihn nur teilweise ins Bild treten, weil er im Text lediglich als (chemischer) Zusatz bezeichnet ist: *Die adjuncta oder Zusätze sind, Typhon, Python, Aper*.[68] Ebenfalls nicht zufällig ist der marode Palast des zerstückelten Königs Osiris, welcher sich in Emblem 48 beim genesenden

67 Simultanbild Merians Wüthrich 1963, S. 53. Nr, 57f. und Abb. 56a-b; Biedermann 2006, S. 118 »simultan« zu E. 34; Blümle 2013 Simultaneität.

68 Maier 1708, S. 133; Hofmeier 2007a, S. 252; E. 44, Synonymenlisten.

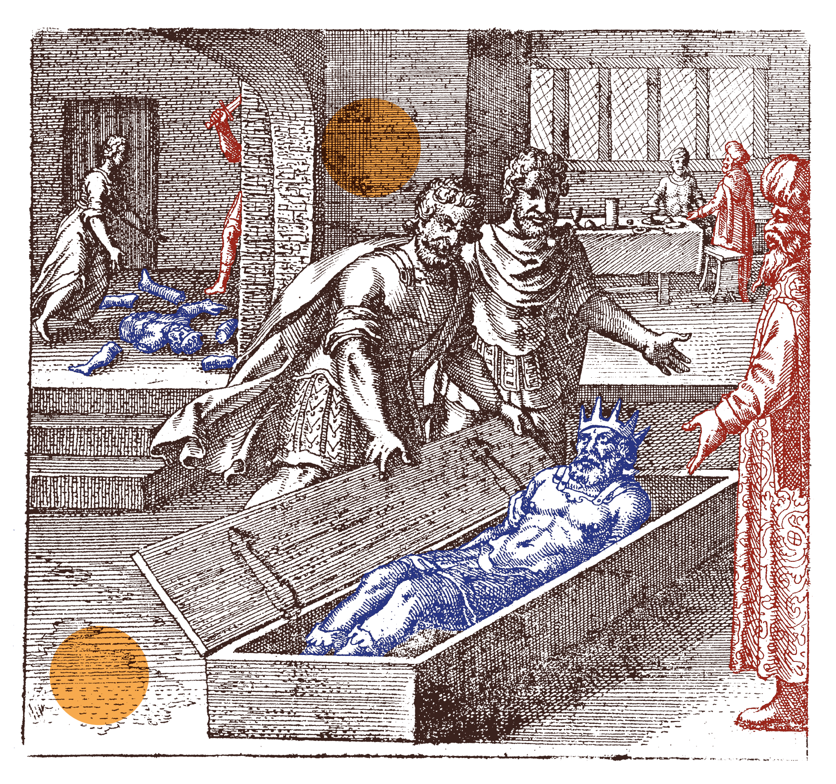


Fig. 15
Matthäus Merian d.Ä., *Emblem 44*, aus: Michael Maier, *Atalanta fugiens*, 1617, Typhon ermordet Osiris.
Bearbeitet nach Hofmeier 2007a, S. 251.
▸ S. 189, Fig. 10.
▸ S. 224, Fig. 3.

König in deutlich besserem Zustand präsentiert. Die in Emblem 44 dargestellten neun Figuren entsprechen nur fünf handelnde Personen des Narrativs. (**Fig. 15**)

In Emblem 39 ging Merian noch einen kompositorischen Schritt weiter. Die zehn im Bild sichtbaren Figuren gehören zu vier Szenen eines Narrativs und zu einer zusätzlichen Erzählebene. Doch der Reihe nach. Ödipus ermordet seinen ihm unbekannten Vater Laios, den König von Theben (1. Szene, Mittelgrund rechts), ein Baumstrunk weist auf den Tod hin. Die Stadt Theben wird von der Sphinx bedroht, die Durchreisenden eine Rätselfrage stellt und sie bei falscher Antwort tötet (2. Szene, hinten Mitte). Es gelingt Ödipus, das Rätsel der Sphinx zu lösen (3. Szene, Mittelgrund links). Darauf stürzt sich die Sphinx zu Tode, im Gelände sind Felsklippen in ihrer Nähe zu sehen und erneut weist ein Baumstrunk auf den imminenten Tod des Ungeheuers hin. Gemäß der Prophezeiung erhält Ödipus die Krone Thebens und heiratet seine verwitwete Mutter Jokaste, die rechts von ihm steht (4. Szene, hinten rechts; die Anordnung entspricht der Geschlechteraufteilung beim Hermaphroditen). Die drei Figuren im Vordergrund gehören zur dritten Szene und stellen die ›Sprechblase‹ von Ödipus dar, der die Lösung zum Rätsel der Sphinx gibt: der Mensch in drei Lebensaltern. Mit geometrischen Formen auf der

Stirn, die der Anzahl ihrer Beine entsprechen, sind es: Kleinkind auf allen Vieren mit Viereck, erwachsener Mann auf beiden Beinen mit Halbkreis (Zweieck/*Hemisphaerium*) und der Greis am Stock mit Dreieck. Damit ist auch im Bild der im Text explizit genannte Verweis zur *Quadratur des Kreises* (Emblem 21) offensichtlich.[69] Die sieben Figuren der vier Szenen im Hintergrund sind je einmal Jokaste und Laios, zweimal die Sphinx und dreimal Ödipus. Im Vordergrund ist ein Mensch in drei Alterstufen zu sehen. Das Emblem inszeniert somit vier Personen und auf der Metaebene einen Darsteller in drei Zeitabschnitten. Dass über Theben (Ecke oben links) vier Vögel am Himmel auffliegen, ist erwähnenswert, weil Merian sonst selten Vögel als dekorative Elemente verwendete.[70] Zeitachsen sind zwei vorhanden, einmal die Dauer der *Ödipussage* und zum andern ein Menschenleben vom Säugling zum Greis. Alchemisch geht es um die paradoxale Zeugung des einen Steins, der aus zwei Gegensätzen, drei Prinzipien und vier Elementen entsteht. Selbst Theben im Hintergrund weist auffällig viele runde Bauten, viereckige Türme und zwei dreieckige Obelisken auf, welche die zwei Todesfällen der Geschichte symbolisieren. Die Darstellung der Zwei-, Drei- und Vierheiten aus denen das Eine entsteht, ist zu frappant, um zufällig zu sein. Selbst wenn einzelne Elemente – runde oder eckige Türme und die Rotunde – auch in anderen Emblem vorkommen, ist hier ihre Häufung und Anordnung signifikant. Ob Merian darüber hinaus auch mit der Anordnung der Szenen und den darin agierenden Figuren absichtlich Zweiecke (Halbkreise), Dreiecke und Vierecke bildete oder sich solche zwangsläufig durch die Dichte des Bildinhalts ergeben, sei dahingestellt. (**Fig. 16**)
Einige Spitzfindigkeiten in Merians Emblemen sind auch in architektonischen Elementen enthalten, die ohne den für Obelisken typischen Knick eher Pyramiden gleichen, durch Größe und Aufstellung jedoch eindeutig als Obelisken zu identifizieren sind.[71] Hier interessiert, ob Merian die exotischen Bauteile wahllos als Anspielung auf das alte Ägypten eingestreut hat oder ob sie zu den Lexemen seiner Bildsprache gehören. Spätestens seit Plinius' Bemerkungen über die beiden Obelisken auf den Marsfeld in Rom galt: *Beide enthalten Inschriften, deren Sinn eine Erklärung der*

69 *Quadratur des Kreises*: *Rosarium philosophorum* 1550, S. 62; Maier 1616a; Telle 1992, Bd. 2, S. 58; Akat. Geheimnisse der Alchemie 1999, S. 59-61, Bild 59; Hofmeier 2014, S. 117 Marginalie Schobingers (VadSlg Ms 394A, 45v) mit graphischer Zusammenfassung (**Fig. 12** rechts).

70 Abgesehen von den grossen Vögeln in E. 7, 43, 46 finden sich kleine Vögel am Himmel nur in E. 23, 39, 47 jeweils in der linken oberen Ecke.

71 Henkel/Schöne 2013, S. 1222-1226, 1222 Anm. 1 »Die Gleichsetzung von Pyramiden und Obelisken ist allgemein in der Vorstellung der Zeit«; Obelisken als Dekor im Hintergrund sind für Embleme nicht ungewöhnlich, z.B. Reusner 1581, I.6, 13, 18, 21, 33; III.5, 14 (zwei Stück), 20, 25 (Hermaphrodit); [Sacra IV.]10, 19, 22 und Druckersignet Kolophon.



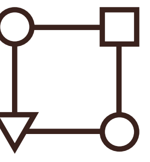


Fig. 16
Matthäus Merian d.Ä., *Emblem 39*, aus: Michael Maier, *Atalanta fugiens*, 1617, Ödipus und Sphinx, Lebensalter.

Quadratur des Kreises nach Schobinger.
Bearbeitet nach Hofmeier 2007a, S. 231; Hofmeier 2014, S. 117 (rechts).

Naturphilosophie der Ägypter ist. Deshalb dürfen zwei Obelisken auf mythoalchemischen Titelblättern nicht erstaunen.[72] Anzutreffen sind Obelisken in fünf von Merians alchemischen Emblemen: je einer in Emblem 37 und 40, je zwei in Emblem 39 und 50 sowie gleich drei Stück in Emblem 27, dem *geheimen Garten*. Dort findet sich die verschlossene, viereckige Tür mit halbrunder (*Hemisphaere*) Supraporte, überragt von drei Obelisken. Vor der Tür steht ein Mensch ohne Füße, der durch seine fehlenden Glieder auf ein anderes Emblem verweist, in dem die Anzahl Beine oder Füße zentral ist und in welchem zwei Obelisken Theben zieren (E. 39). Die Erklärung zu Emblem 27 macht weitere Anspielungen, die den Leser unter anderem zu Emblem 39 lenken:

> *Es ist betrübt, daß der Mensch mit seinen Händen und Füssen denen vierfüssigen Thieren gleichet, und noch betrübter, wann er gar die Füsse mangelt, … Diesen Schlüssel findest du ohnfehlbar in der Helffte (Hemisphaerio)*

72 Plinius, nat. hist. 36,71; Möller/Vogel 2007, Bd. 2, S. 522. Zwei Obelisken auf Titelblättern alchemischer Werke zur Deutung ägyptischer Hieroglyphen und der *Quadratur des Kreises*: Khunrath 1609 (mit Knick, echte Obelisken), Maier 1614; Lambspring 1625, Titelvignette (S. 218, Fig. 9).

> *des Mitternächtigen Zodiaci, wann du nur die Signa und Zeichen wohl zu zehlen und zu unterscheiden.*[73]

Der Begriff *Hemisphaere* erscheint in der *Atalanta* in den Emblemen 39 und 50, jeweils im Zusammenhang mit den Zahlen 2, 3 und 4, mit Themen wie Heirat und dem Tod eines schlangenschwänzigen Wesen wie Sphinx oder Drache – jeweils mit zwei Obelisken im Hintergrund. Hinter dem Löwen in Emblem 37 steht links ein rauchender Vulkan und rechts auf einem schroffen Hügel ein Obelisk mitten unter anderen Bauten. Eben diese Kombination eines Vulkans und eines Obelisken präsentiert sich dem Alchemisten beim Blick aus dem Fenster in Thurneyssers Bild *Feuer* oder *Tinctur* (**Fig. 3 a**).[74] Ausserhalb der Bilderwelt der Alchemie hat Merian deutlich seltener Obelisken verwendet als in den 50 Emblemen der *Atalanta* und das ebenfalls im Kontext von Tod und Verderben. Von 100 Emblemen bei Zincgref zeigen lediglich zwei, von den 233 Bibelillustrationen lediglich drei Obelisken.[75] Während Landschaft und Architektur in den Illustrationen der biblischen Geschichten ausgesprochen europäisch anmuten, obwohl sie sich doch ausschließlich im Orient abspielen, sind die alchemischen Allegorien mit antikisierenden und orientalischen Bauwerken aufgeladen – passend zur Mythoalchemie. Merian verankert die orientalische *Bibel* genau so in der europäischen Lebenswelt ihrer gläubigen Leser, wie er die europäische Alchemie mit ihrer orientalischen Wurzeln verknüpft.

Für das Verständnis mancher Details in Merians allegorischen Bildern benötigt man entweder profunde Kenntnis alchemischer Texte oder alchemischer Praxis. Die Probe aufs Exempel machen Experimente, bei denen Maiers/Merians Vorgaben im modernen Laboratorium nachvollzogen werden. Müsste Merian im Bild zum *goldenen König und schwarzen Wolf* nicht auf die Darstellung eines Gewässers verzichten, da doch der trockenen Weg der Goldreinigung beschrieben wird (E. 24)? Die Vorlage zu Merians Bild, der erste der *Zwölf Schlüssel* Basilius Valentinus' jedenfalls zeigt Landschaft und Stadt, aber kein Gewässer wie er es zwischen

73 Maier 1708, E. 27, S. 80; Hofmeier 2007a, E. 27, S. 184f.

74 Thurneysser 1574, S. 112, 137; Hofmeier 2007b, S. 122, 137; Hofmeier 2012: s. 51 Scheibenriss für Thurneysser mit Pyramiden und Obelisken.

75 Wüthrich 1993a, S. 1-59 *Merianbibel*, Bild 11, 81 und 214; Abb. 19 und 20 Turm zu Babel. Meinhold 1965, S. 32 zwei Obelisken, Turm zu Babel, Völker zerstreut (Gen 11,8-9); 110 Obelisk (oder Kirchturm?), Samuel starb (1 Sam 25,1), Abigajil vor David, Nabal starb (1 Sam 25,38); 263 zwei Obelisken, Hananias und seine Frau Saphira starben (Apg 5,5-10); Zincgref 1619, Nr. 48 *Säulen der Welt*, Nr. 93 *Grabmal Sardanapals*; je zwei Obelisken. Obelisk als eigenes Motiv in Fludd 1619, S. 47 (Tom. 2, Tract. 1, Sec. 2, Port. 3) *Ars memoriae*.

seine beiden Szenen (vorne beißt der Wolf den liegenden König, hinten verbrennt der König den Wolf) und die Stadt im Hintergrund legte.[76] Maiers Emblem 24 schildert den trockenen Weg der Goldreinigung mittels *Antimon*, der deutlich einfacher war, als der zuvor gebräuchliche, teurere nasse Weg mittels Scheidewasser. Merian symbolisiert den alten, nassen Weg durch eine prächtige Stadt jenseits des Flusses oder auf einer Insel im Hintergrund, während im Vordergrund, gleichsam präsenter, in der Gegenwart der neue trockene Weg begangen wird. Die bloße Darstellung eines Gewässers muss nicht zwingend eine Waschung, ein Wasserbad oder den nassen Weg der Alchemie bedeuten. Entscheidend ist bei Merian, wo im Bild das Gewässer liegt.[77] Man ist versucht – um bei der Metapher der Bildsprache zu bleiben – davon zu sprechen, dass sich Merian nicht mit Stichwortlisten begnügt und der Leser seiner Bilder auch auf die Satzstellung zu achten hat.

Merian hat Vokabular und Grammatik der alchemischen Bildsprache vor allem durch Ergänzung geprägt. Reger Gebrauch des Hintergrunds als Informationsträger und kinematographische Szenen sind Eckpfeiler der neuen Grammatik. Mythologische Figuren und Szenen erweitern das Vokabular, jedoch geht jede Sprachreform auch mit Verlusten einher. Welche kanonischen Motive hat Merian verschwinden lassen? Am offensichtlichsten ist das Fehlen von *Retorten* und *Alembiken*. Die Vorläufer *Donum* und *Splendor* platzierten das allegorische Geschehen im Innern großer Retorten, als ob sie die allegorisch repräsentierten Vorgänge noch in der realen Welt des alchemischen Labors verankern wollten (**Fig. 2 c**). In Reusners *Pandora* wie bei Thurneysser wimmelt es von Retorten auf Öfen, in der Hand des Alchemisten und sogar auf Bäumen.[78] Nicht einmal in den rudimentären Laboratorien Merians sind Retorten zu sehen, denn es handelt sich eher um Essen von Schmieden (wie bei Beccafumi) oder Küchen von Frauen, in denen vor allem Feuer brennt und Wasser kocht.[79] Die Destillation, die zuvor tausendfach durch Öfen und Geräte wie auch durch auffliegende Vögel oder kleine Seelen-Engelchen in zahllosen Bildern auftrat (**Fig. 2 a**), scheint bei Merian weitgehend zu fehlen. Hat er vielleicht eine andere Möglichkeit gefunden, die grundlegende Operation des Destillierens darzustellen? An Gewässern, die kreuz und quer durch seine Bilder und nicht selten über deren Ränder

76 Thölde 1602, 29 Basilius Valentinus, *Der erſte Schlüssel*.

77 Gannon/Jäggy 2022 und Gannon/Jäggy 2023, S. 6 nasser Weg aus E. 24; Principe 2013, 137-171 Experimente nach *Zwölf Schlüsseln*.

78 Reusner, *Pandora* und *Splendor solis*; Thurneysser 1574, 12 von 16 Bildern mit Retorten, Bild 20 (S. 168) und 21 (S. 176) Retorten auf Bäumen; Hofmeier 2007a, S. XLII-XLV.

79 Maier 1618, E. 3, 10, 18, 22.

hinaus fliessen, mangelt es nicht, ebensowenig an unterschiedlichen Wolkenformen. Oder liegt der Hinweis auf die Destillation in der Darstellung selbst? Ist doch eine bildliche Darstellung immer ein Destillat der Wirklichkeit.

Während zuvor Bildserien mehrheitlich alchemische Florilegien zierten, entwarf Merian für Michael Maier ein Florilegium der Bilder. Einen alchemischen Vorgang umkreisen nicht nur mehrere *Dicta* von Autoritäten, es umranken ihn zudem mehrere Bilder. Wie bei den Worten soll der unterschiedliche Blickwinkel das Verständnis fördern, wie bei den Sätzen zählt jedes noch so kleine Detail – erst gemeinsam ergeben sie das vollständige Bild des alchemischen Werks.

Motivmigrationen und Bildtransmutationen

Von der Menagerie Kaiser Rudolfs II. in Merians *Alchemische Weltlandschaft*

Corinna Gannon

Matthäus Merians d.Ä. *Alchemische Weltlandschaft* bildet den Höhepunkt der in Frankfurt verlegten *Alchemica illustrata* und fasst die gesamte alchemistische Lehre visuell zusammen.[1] Diese von Polaritäten geprägte Landschaft ist von einer vielseitigen Fauna bevölkert: Ein Löwe stützt gleichsam einem Wappenhalter gemeinsam mit dem nackten Sol das anthropomorphisierte Symbol der Sonne. Der in einen Hirsch verwandelte Aktaion und Luna tun es ihnen auf der gegenüberliegenden Seite mit dem Mondsymbol gleich. Zu ihren Füßen haben jeweils ein Phönix und ein Adler schützend die Schwingen über vier Globen ausgebreitet, die die vier Elemente darstellen. Die vertikale Bildachse verläuft durch einen weiteren Löwen, dessen zwei Körper sich einen gemeinsamen, die *Quinta essentia* ausspeienden Kopf teilen. Auch das den Horizont einnehmende, kosmische Diagramm beinhaltet Tierfiguren. In der unteren Hälfte, zwischen Fixsternhimmel und den sieben Planeten, sind fünf Vögel auszumachen, die stellvertretend für alchemistische Prozessstufen stehen. Von links nach rechts versinnbildlichen sie die Transformation vom schwarzen Raben über den weißen Schwan, den Basilisken und den Pelikan bis hin zum roten, im Feuer wiedergeborenen Phönix. Das Lamm Gottes und die Taube des Heiligen Geistes vervollständigen den Kreis.

Die Bildsprache der Alchemie arbeitet mit einer Vielzahl von Sinnbildern. Einige Motive scheinen vertraut und beispielsweise der christlichen Bildsprache oder der Emblematik entlehnt. So sind der Pelikan, der sich die Brust aufreißt, um seine Jungen mit dem eigenen Blut zu nähren,[2] oder

1 Böhme 2014. ▸ Wagner S. 247-262, S. 249, Fig. 1.
Ich danke Ivo Purš für hilfreiche Anmerkungen und Hinweise während des Entstehungsprozesses dieses Aufsatzes.

2 Schönberger 2018, S. 10f.

Berit Wagner/Corinna Gannon (Hg.), OPUS MAGNUM · Matthäus Merian d.Ä. und die Bebilderung der Alchemie, 2024.
https://doi.org/10.11588/arthistoricum.1311.c19536

der Hirsch[3] bekannte Bildformeln aus der christlichen Ikonographie. Löwe und Adler sind beliebte heraldische Figuren und die symmetrisch angeordneten Vögel rufen ornamentale Bildwerke, wie sie etwa Virgil Solis schuf, in Erinnerung.[4] Bei näherer Betrachtung entziehen sich die vermeintlich bekannten Motive jedoch der gewohnten Bedeutung, denn den Alchemisten dienten sie als ›Decknamen‹.[5] Ganz im Gegensatz zur modernen Chemie, die Vorgänge und Substanzen durch Elementsymbole, Strukturformeln oder Reaktionsgleichungen ausdrückt, fand die frühneuzeitliche Alchemie poetische Ausdrucksformen und kleidete die Prozesse in märchenhafte Erzählungen. Tiere bilden seit dem späten Mittelalter einen unerlässlichen Bestandteil in der alchemistischen Bildwelt und visualisieren nicht nur die Abfolge von Prozessstufen, sondern stehen auch stellvertretend für einzelne Stoffe[6] oder veranschaulichen abstrakte Begriffe.[7] Ebenso trug das Bestreben artifizieller Generation von Lebewesen zum Einzug der Fauna in die ›alchemistische Menagerie‹ bei.[8] Bereits frühe bebilderte Handschriften, wie die *Aurora consurgens* (frühes 15. Jahrhundert), bedienten sich der Fauna und der Fabelwelt. Während im Buch der *Heiligen Dreifaltigkeit* und im *Donum dei* (beide 15. Jahrhundert) menschliche Figuren im Mittelpunkt der Bildwerke stehen, kulminiert die mit Tieren illuminierte Alchemie in der Prachthandschrift *Splendor solis* (16. Jahrhundert).[9] Sie finden sich hier vor allem in der Bildfolge der sieben Planeten.[10] Im Bauch einer gläsernen Phiole vollzieht sich Schritt für Schritt ein Veredelungsprozess, der den sieben Planeten unterliegt. Angefangen mit dem im geozentrischen Weltbild am weitesten entfernten Planeten, dem Saturn, und dem ihm zugeordneten Metall Blei, entwarf der unbekannte Illuminator für jede Stufe ein Sinnbild. Besonders anschaulich ist die zweite Stufe, die des Jupiters, welche den Kampf zwischen drei Vögeln zeigt. Ihr Gefieder hat die Farbe der alchemistischen Hauptfarben Schwarz (*nigredo*), Weiß (*albedo*) und Rot (*rubedo*). Der Pfau in

3 Kretschmer 2008, S. 187-189.

4 Virgil Solis, *Mancherlei Conterfectisches von Thierlein etc.*, Nürnberg 1557. https://sammlungonline.mkg-hamburg.de/de/object/Vogelfries-Blatt-aus-der-Folge-»Mancherlei-Conterfectisches-von-Thierlein-etc.«/O1911.605/dc00101812.

5 Principe 1998.

6 Vgl. *Atalanta fugiens*, Emblem 24, das die Reinigung des Goldes (König) durch das Antimon (Wolf) und das Feuer zeigt. Jong 2002, S. 186-190; Gannon 2022a; Gannon/Jäggy 2022. ► Gannon/Jäggy, S. 281-286.

7 Obrist 1982.

8 Eis 1964.

9 Zur illuminierten Alchemie: Völlnagel 2012, speziell zum *Splendor Solis*: Völlnagel 2004; Feinstein 2006; Skinner u.a. 2019.

10 Siehe beispielsweise das Manuskript in der British Library, Harley MS 3469, fol. 23r-29r. https://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/record.asp?MSID=7881.

der Phiole untersteht wiederum dem Planeten Venus und symbolisiert hier das Kupfer, sowie die als Pfauenschweif (*cauda pavonis*) bezeichnete Farbabfolge, die der Stoff bei dieser sechsten Stufe annehmen muss.[11]
Die druckgrafischen Bildwerke der *Alchemica illustrata* prägten vor allem die Kupferstiche und Radierungen Matthäus Merians d.Ä.[12] Auch er ließ sich für seine komplexen Bildfindungen, die von einer profunden Kenntnis der Materie zeugen, oftmals von der Tierwelt inspirieren. Nahezu die gesamte ›alchemistische Menagerie‹ ist in einer Illustration zu Basilius Valentinus' *Duodecim clavibus* vereint (**Fig. 1**).[13] Unter einem turmartigen Athanor befinden sich drei Register mit unterschiedlichen Tieren: im obersten ein bekrönter Löwe, gefolgt von einem ebenfalls bekrönten Adler und einem Basilisken, im mittleren ein Drache, ein Rabe und ein Pfau und im untersten ein Schwan und ein Pelikan. Während Merian sicher auf einen großen Fundus an Bildvorlagen zurückgreifen konnte und zahlreiche illuminierte, alchemistische Schriften studiert haben muss, so darf die zeitgenössische druckgrafische Bildproduktion aus anderen Kontexten nicht aus dem Blick geraten, denn bekannte Motive wurden ›recycled‹ und ›alchemisiert‹. So sind verwandte Tierdarstellungen nicht ausschließlich in alchemistischen Büchern zu finden, sondern auch in Tierfabeln, Tieremblemen und Bestiarien. Schritt für Schritt fanden sie Eingang in Merians Weltlandschaften der Alchemie. Exemplarisch soll dies anhand illuminierter und gedruckter Werke, die am Hof eines der bedeutendsten Förderer der Alchemie entstanden, nachvollzogen werden: der Hof Kaiser Rudolfs II. (1552-1612) in Prag.[14]
Für die druckgrafische Produktion zeichnete dort vor allem der Hofkupferstecher Aegidius Sadeler (1570-1629) verantwortlich.[15] Mit den Worten Joachim von Sandrarts, der 1622 bei Sadeler in Prag in die Lehre gehen wollte, sei die Kunst dieses *Phoenix unter den Künstlern*[16] nie von jemand anderem in *höhere Würde gebracht*[17] worden. Durch seine meisterhaften Reproduktionsstiche nach den Werken rudolfinischer Maler, wie Bartholomäus Spranger (1546-1611), Hans von Aachen (1552-1615) oder

11 Vgl. https://anthrowiki.at/Cauda_pavonis.
12 Neugebauer 1993a.
13 Erschienen in Maier 1618c, S. 76 und später in den *Vier Tractätlein von dem grossen Stain* (1625). Vgl. Wüthrich 1972, Nr. 77, S. 95-97.
14 Purš/Karpenko 2016.
15 Zu Sadeler siehe: Limouze 1988; Limouze 1989; Limouze 1990.
16 Sandrart, 2008-2012, Bd. 3, S. 357; Limouze 1988, S. 190. Als *Phönix* würdigte Karel van Mander auch den Maler und Kupferstecher Hendrick Goltzius (1558-1616). Vgl. Müller 1993, S. 72. Die Astronomen Johannes Kepler (1571-1630) und Tycho Brahe (1546-1601) wurden ebenfalls als *Phönixe* ihres Metiers ausgewiesen. Vgl. Schwarzenfeld 1961, S. 138.
17 Sandrart, 2008-2012, Bd. 3, S. 355.



Fig. 1
Matthäus Merian d.Ä., Alchemistische Menagerie unter einem Athanor, aus: Michael Maier (Hg.), *Tripus aureus*, Frankfurt a.M. 1618.
Frankfurt a.M., UB, Sign. Occ 1148,1.

Joseph Heintz (1564-1609), trug Sadeler maßgeblich dazu bei, den Stil der »Prager Schule«[18] auch jenseits der Mauern des Hradschin bekannt zu machen. Sein Œuvre ist jedoch keinesfalls auf Reproduktionen beschränkt. Er schuf auch zahlreiche eigens konzipierte Bildwerke. 1608 erschien bei dem Prager Verleger Paul Sesse Sadelers auf antiken Tierfabeln des Aesop basierendes *Theatrum morum. Artliche gespräch der thier*

18 Zur »Prager Schule« siehe: Da Costa Kaufmann 1988; Reitz 2015, S. 32-55.



Fig. 2
Aegidius Sadeler, Titelblatt des *Theatrum morum*, Prag 1608.
Coburg, Landesbibliothek, Sign. W III 10/15.

mit wahren historien zur lehr (**Fig. 2**).[19] Derartige illustrierte Tierfabeln hatten seit Mitte des 16. Jahrhunderts Konjunktur. Erstmals hatte Gilles Corrozet 1542 die in der Emblematik typische dreiteilige Form mit Tierfabeln zu *Emblemfabeln* vereint.[20] 1567 erschienen Eduard de Denes *De warachtighe fabulen der dieren* mit 107 Radierungen von Marcus Gheeraerts d.Ä. (1520/21 bis ca. 1591).[21] Nur 11 Jahre später folgte eine französische Ausgabe mit dem Titel *Esbatiment moral des animaux*, für die ebenfalls Gheeraerts die Illustrationen lieferte.[22] Sadeler griff für seine deutschsprachige Ausgabe auf diese Bildvorlagen zurück und übernahm für die insgesamt 139 Fabeln 124 Motive von Gheeraerts. 15 weitere Fabeln dürfen als Inventionen des Prager Kupferstechers gelten.[23] In ihrem Aufbau folgen diese Fabeln der klassischen emblematischen Dreiteilung in Lemma, Icon und Epigramm. Auf das etwa die Hälfte des linken Blattes einnehmende Bild folgt ein Dialog zwischen den dargestellten Tieren oder eine Beschreibung der Handlung in einem Knittelvers, die in einer Moral mündet. Auf der gegenüberliegenden, rechten Seite wird in Prosa eine inhaltlich passende, kurze Erzählung aus der Bibel oder aus antiken Texten wiedergegeben.[24] Die verbleibende freie Fläche diene dazu, so Sadeler in seinem Vorwort, dass *ein jeder nach seinem Lust und gefallen etwas zu annotiren*,[25] d.h. eigene Gedanken hinzufügen könne. Insgesamt ist das *Theatrum morum*, wie Paul J. Smith es formuliert:

> »a kind of memory theatre, in which Aesopian writing (fable text), historical evidence (exemplum) and human morality (motto) are closely connected and, by the use of both illustrations and rhyme, anchored in the reader's memory.«[26]

Exemplarisch sei die Fabel *Vom Einhorn und Widhopff* betrachtet (**Fig. 3**): In einer ländlichen, von Bauern bewirtschafteten Umgebung kommt es an

19 Kat. 333, in: Prag um 1600 1988, S. 434; Gesellschaft Deutscher Bücherfreunde in Böhmen 1938; Landwehr 1972, S. 144, Nr. 592; Smith 2001; Smith 2005; Dobalová 2006.

20 Tiemann 1974, S. 78; Smith 2005, S. 161.

21 Dene 1567.

22 Heyns 1578, siehe hierzu: Smith 2003.

23 Es ist umstritten, ob die Radierungen tatsächlich aus Sadelers Hand stammen. Möglicherweise war auch Isaak Major (ca. 1576- nach 1642) daran beteiligt. Vgl. Limouze 1990, S. 351.

24 In der Originalausgabe sind diese Elemente auf einer Doppelseite verteilt. Der Nachdruck von 1938 setzte sie auf eine gemeinsame Seite.

25 Sadeler 1608, Vorwort, o.S.

26 Smith 2005, S. 169.



Fig. 3
Aegidius Sadeler, *Vom Einhorn und Widhopff*, aus: Ebd., *Theatrum morum*, Prag 1608.
Coburg, Landesbibliothek, Sign. W III 10/15.

einem Fluss zu einer Begegnung zwischen dem Fabelwesen und dem kleinen, auf einem Ast sitzenden Vogel. Der beigefügte Text lautet:

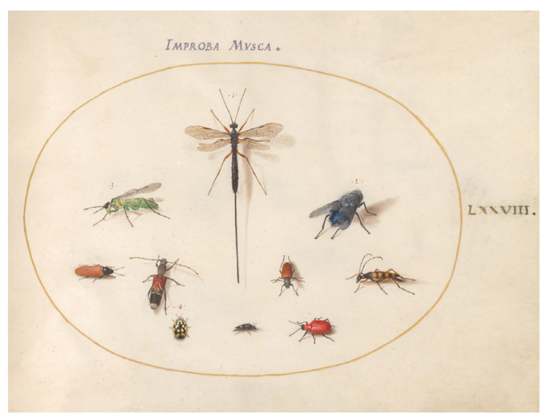
> *Das Einhorn rühmet sich gar sehr / Daß es schneweiß und edel wer / Daß auch Kayser / König und Herrn / Sein Horn als einen Schatz begern. / der Widhopff sprach: Ich bin nicht schön / Drum kann ich frey sicher bestehn. / Schönheit / Kunst / Reichthumb / Guht und Gwalt / Heldt man gar hoch in dieser Welt. / Doch ist grosse Gefahr dabey / Die Armut ist sicher und frey. / Der Reiche niemals sicher ist / Denn Guht stelt man nach mit List.*

Die Reichtümer und Macht rügende Moral wird durch die von Plutarch stammende Erzählung des Croesus inhaltlich unterstrichen:

> *Als sich Croesus wie der Einhorn vor jederman mit gar prächtigen Worten seines Gutts / Gewalts / Ansehens und Herlichkeit rühmete / sprach zu ihm Solon der Philosophous: Ob ich schon nicht so reich und mächtig als du / so bin ich doch so grosser Gefahr nicht unter worffen.*[27]

27 Sadeler 1608, S. 11f.





< Fig. 4
Gabelbock, *Antilocapra americana* und *Bezoarstein*.
Wien, ÖNB, Cod. Min. 129, fol. 17r.

> Fig. 5
Joris Hoefnagel, Tafel LXXVIII, aus: *Animalia rationalia et insecta (Ignis)*, Aquarell auf Pergament, 14,3 × 18,4 cm, ca. 1575/80.
Washington D. C., National Gallery of Art, Inv. Nr. 1987.20.5.79.

Durch die Wiederholung dieser Moral in einem anderen narrativen Kontext wird deutlich, dass ihre Quintessenz überzeitlich Bestand haben soll.[28] Alle Fabeln in Sadelers *Theatrum morum* entsprechen diesem gelehrten Schema.
Von den zahlreichen Tierfabelbüchern, die um 1600 in Umlauf waren, unterscheidet sich dieses durch die Vielzahl exotischer und nicht bei Aesop beschriebener Tiere. Die Bildvorlagen für diese Radierungen können in der kaiserlichen Menagerie und in den zahlreichen Darstellungen von Tieren gesucht werden, die am Prager Hof entstanden sind. Rudolf II. errichtete während seiner 36-jährigen Herrschaft nicht nur die größte Kunstkammer aller Zeiten, sondern setzte seine Sammlung auch unter freiem Himmel durch lebende Tiere aus aller Welt fort.[29] In dieser Menagerie tummelten sich etwa Büffel, Auerochsen, Schafe, Löwen und andere Raubkatzen, Adler und exotische Vögel, wie beispielsweise der heute ausgestorbene Laufvogel ›Dodo‹[30] sowie eine große Anzahl edler Pferde. Je exotischer die Tiere, desto begehrter waren sie, denn das Zähmen eines wilden Tieres war ein Ausdruck von Naturbeherrschung. Tiere, die verstarben, fanden wiederum Eingang in die Kunstkammer – sie wurden präpariert, bzw. ihre Felle, Zähne, Knochen oder Hörner wurden dort unter den *naturalia* aufbewahrt oder zu *artificialia* weiterverarbeitet. Für Künstler diente diese Artenvielfalt als Studiengegenstand und so entstanden am Prager Hof zahlreiche Tierbücher.[31] Allen

28 Trunz 1986, S. 898.
29 Vignau-Wilberg 1990, S. 44f.; Jordan Gschwend 2015, S. 26; Dobalová 2015; Jordan Gschwend 2018.
30 Frauenfeld 1868; Staudinger 1990, S. 344f.
31 Hendrix 1997. Folgende Tierbücher sind im Inventar der rudolfinischen Kunstkammer von 1607/11 verzeichnet:
No. 2688 H. Hoffmans [Hans Hoffmann] *buch in kleinfolio, darein er allerley thier, vögel, blumen von wasserfarben gemalt*.

voran ist das sogenannte *Museum* Kaiser Rudolfs II. zu nennen, ein von mehreren Künstlern erstelltes, zweibändiges Bestiarium.[32] Darunter befinden sich auch einige Darstellungen von *naturalia* und *artificialia* präsentiert auf einem grünen Tisch, mutmaßlich jene *grüne tafel*, die in der Mitte der kaiserlichen Kunstkammer stand (**Fig. 4**).[33] Maßgeblich geprägt wurde die Tiermalerei am Prager Hof durch den niederländischen Künstler Joris Hoefnagel (1542-1600), in dessen Œuvre es zu einer Synthese von naturalistischen Miniaturen und emblematischen Bildwerken kam.[34] Seine Bildvorlagen bezog auch er aus bereits existierenden Tierbüchern.[35] Unter anderem stellten Gheeraerts' Illustrationen der Tierfabeln eine wichtige Referenz für ihn dar. Möglicherweise war es Hoefnagel, der diese Radierungen am Prager Hof bekannt machte und damit auch den Grundstein für Sadelers *Theatrum morum* legte.[36] Besonders hervorzuheben sind seine *Vier Elemente*, eine vierbändige Serie mit Miniaturen, die auf dem Land, im Wasser und in der Luft lebende Tiere ihrem jeweiligen Element zuordnet. Eine Innovation gelang ihm mit dem Band *Ignis*, in welchem er Insekten dem Element Feuer zuwies. Erstmals wurden diese *niederen Tiere* in großer Zahl und lange vor Beginn systematischer entomologischer Studien naturgetreu wiedergegeben (**Fig. 5**).[37] Hoefnagels Miniaturen schätzte der Kaiser sehr, denn, glaubt

No. 2693 *Des Jacopo Ligozi meervischbuch uff pergamen, von wasserfarbengrund, ist groß, in rott leder mit silbern abgebrochnen clausurn gebunden* (Wien, ÖNB, Cod. Min. 83).
No. 2696 *Des Jacopo Ligozi von miniatur auf pergamen gemalt vogelbuch in kleinregal, in rot leder gebunden, hatt auch silbern abgebrochne clausurn* (möglicherweise Wien, ÖNB, Cod. Min. 131).
No. 2702 *Von vögel, thier und blumen gemalt ein buch in folio, mit zappenhaut überzogen*.
No. 2704 *A. D. ein zaichnusbuch in quarto, überlengt, uff baingeschwembt papir, darein er, Dürer, mit einem silbern steft etliche conterfettl, thier, stett, gezaichnet, darein auch 3 vögel von meiner D. F.* [Daniel Fröschel] *hand eingeklebt* (Die drei Fröschel-Zeichnungen finden sich heute möglicherweise in Wien, ÖNB, Cod. Min. 42)
No. 2706 *Von H. Boln* [Hans Bol] *1. 1. 1. Drey gleiche uberlengte büchlein, so er H. Bol. Von allerley thier, vögel und visch auf pergamen von wasserf: gemalt* (Kopenhagen, Königliche Bibliothek, GKS 3471).
No. 2780 *Von H. Hoffman* [Hans Hoffmann] *ein groß buch in pergamen mit lehr papir, darin etliche gemalte thier von seiner und anderer handt eingelegt* (möglicherweise in Wien, ÖNB, Cod. Min 42 eingefügt).
No. 2781 *Von Dieteri Raf:* [Dirck de Quade van Ravesteyn] *in ein pergamen copert etlicherley mit ölfarb gemalte thier und vögel stuckhweis eingelegt*. Vgl. Bauer/Haupt 1976.

32 Wien, ÖNB, Cod. Min 129 und 130. Siehe hierzu: Irblich u.a. 1990.

33 Cod. Min 129, fol. 10r, 12r, 14r, 17r, 77r, 78r, 84r, Bauer/Haupt 1976, S. XXVII: *thrulen und schreibtische, so an der erden an bemelten grünen tafel nacheinander stehen*.

34 Vignau-Wilberg 1969; Vignau-Wilberg 1986/87; Vignau-Wilberg 2017.

35 Hendrix 1984, S. 92-131, Kapitel 2.

36 Hendrix 1984, S. 61-64 und 197.

37 Hendrix 1984; Bass 2019. Alle vier Bände sind in der Online Sammlung der National Gallery of Art in Washington D.C. einzusehen:
Band I, Ignis: https://www.nga.gov/collection/art-object-page.69668.html.

man Karel van Mander, habe er 1000 Gulden dafür bezahlt.[38] Die vier Bände müssen den in Prag arbeitenden Künstlern ebenso wie die anderen Tierbücher zur Verfügung gestanden haben, denn Hoefnagels Miniaturen wurden in der rudolfinischen Kunst vielfach rezipiert.[39] So könnten auch die Insekten im Titelblatt des *Theatrum morum* ein Hinweis auf eine Auseinandersetzung mit dieser Serie sein (**Fig. 2**).

Sadeler illustrierte auch die *Symbola divina & humana pontificum imperatorum regum*[40], eine dreibändige Impresensammlung, die zwischen 1601 und 1603 in Prag erschien. Sie basiert auf einer Kollektion von Wahlsprüchen und Sinnbildern europäischer Fürsten, Kirchenfürsten und Adeliger, die der kaiserliche Antiquarius Jacopo Strada (1507-1588) und dessen Sohn Ottavio (1550-1606) zusammengetragen hatten.[41] Nach deren handgezeichneten Vorlagen fertigte Sadeler Radierungen an[42] und Jakob Typotius (1540-1601) versah die Abbildungen der ersten beiden Bände mit Kommentaren. Nach dem Tod des letzteren im Jahr 1601 übernahm der Arzt, Naturforscher und Mineraloge Anselm de Boodt (1550-1632) diese Aufgabe.[43] Dieses Werk gilt als »Höhepunkt der Prager Emblematik« und fand seinen Platz in der kaiserlichen Kunstkammer.[44] Es enthält insgesamt 930 runde Impresen, die auf 196 Bildtafeln verteilt sind.[45] Der erste Band umfasst die Sinnbilder der Päpste, Kaiser und europäischen Könige, der zweite beinhaltet Impresen der Kardinäle und deutschen Fürsten und der dritte ist den italienischen Fürsten gewidmet. Gemeinsam mit den

Band II, Terra: https://www.nga.gov/collection/art-object-page.69750.html.
Band III, Aqua: https://www.nga.gov/collection/art-object-page.69823.html.
Band IV, Aier: https://www.nga.gov/collection/art-object-page.69883.html.

38 Mander 1604, fol. 263r: *Noch maeckte Hoefnaghel voor den Keyser Rhodolphus vier Boecken, een van alle viervoetighe Dieren, den anderen van de cruypende, den derden, van de vliegende, en den vierden, van de swemmende oft Visschen, en hadder voor in ſpecien duysent gouden Croonen*.

39 Hendrix 1984, Kapitel 4. Die Prager Kunstkammer war als »polytechnische Lehrmittelsammlung« zu verstehen, derer sich am kaiserlichen Hof lebende und arbeitende Künstler und Wissenschaftler bedienen konnten. Vgl. Maurice 1985, S. 307-310.

40 Typotius 1972.

41 Zu den Stradas siehe: Fučíková 1988; Jansen 2018.

42 Zahlreiche Vorlagen aus Stradas Hand, die Sadeler bei seiner Übertragung ins Medium der Radierung verwendete, sind erhalten, so z.B. in: Wien, ÖNB, Cod. 9423.

43 Prag um 1600 1988, Kat. Nr. 335, S. 435. Parallel zu diesem Werk hat Typotius seine methodischen Überlegungen zu seiner Arbeit in einer Theorie zur Emblematik niedergeschrieben, die erst posthum 1618 in gedruckter Form erschien: Typotius 1618. Zu De Boodt siehe einführend: Bodt-Maselis/Balis/Marijnissen 1989.

44 Trunz 1986, S. 899. Zum Eintrag im Inventar der rudolfinischen Kunstkammer: Bauer/Haupt 1976, S. 132, Nr. 2631 und 2632 als: *Symbola varia* und *Zwey bücher der symbola divinae et humanae*.

45 Vermutlich dienten Medaillen, aber auch die Impresenbücher von Paolo Giovio und Jeronimo Ruscelli als Vorlage.Vgl. Trunz 1986, S. 899.

Wahlsprüchen und Erläuterungen dienen sie als eine »Staatsphilosophie in Form von Bildmeditation.«[46] In Prag nahm die Emblematik, anders als in Italien mit den teilweise humoresken und verspielten Darstellungen, eine zentrale Funktion in der Deutung der Welt ein. Typotius zufolge sei auch Gott wie ein *Emblematiker* tätig, indem er die Welt mit Sinnbildern versehen habe, welche der Mensch erkennen und verstehen müsse.[47] Das rückt die Emblematik in die Nähe der ›Signaturenlehre‹, die Lehre gemäß welcher Gott jedes Geschöpf und jedes Ding mit einer charakteristischen ›Signatur‹, d.h. einer bestimmten Form oder Eigenschaft gekennzeichnet habe, die wiederum Aufschluss über dessen Wesen gebe. Vor allem die paracelsische Medizin und Alchemie griffen diese Überzeugung auf.[48] Mit derartigen emblematischen Darstellungen gelingt also auch der Brückenschlag zur Alchemie, denn die alchemistische Bildwelt und die Emblematik gelten im Kern als verwandt, wie Alison Adams und Stanton J. Linden betonen:

> »Alchemical representation, like the traditional emblem, is characteristically a fusion of the verbal and the visual, word and picture, … alchemical authors and illustrators often and variously draw upon both of the sister arts to vivify, enrich, clarify, allegorize, mystify or even obfuscate their discourse. The objectives of selective revelation and concealment are after all central to both arts.«[49]

Es verwundert somit nicht, dass Motive der Impresen aus der *Symbola divina* auch in alchemistischen Kontexten zu finden sind. Ein anschauliches Beispiel ist das Bild des Kampfes zwischen einem Elefanten und einem Drachen, das einen besonders langen ›Migrationsweg‹ hinter sich hat. Es erschien erstmals in den *Warachtighen fabulen* (**Fig. 6**)[50] und muss von dort Eingang in Stradas Impresensammlung gefunden haben (**Fig. 7**).[51] Das mit dem Motto IVSTA TYRANNORVM PVNITIO (Die gerechte Strafe den Tyrannen) umschriebene Bild ist hier als Imprese des Wolfgang von Pfalz-Zweibrücken (1526-1529) ausgewiesen.[52] Anschließend findet es sich auch in Sadelers *Theatrum morum*

46 Trunz 1986, S. 900.

47 Typotius 1618, Bd. 1, Nr. 51, o.S.

48 Trunz 1986, S. 902; Mout 1999, S. 47. Zur Signaturenlehre: Ohly 1999.

49 Adams/Linden 1998, S. V.

50 Dene 1567, S. 90. Adaptiert wurde es auch in Joachim Camerarius' *Symbolorum et emblematum ex animalibus quadrupedibus desumptorum centuria altera* …, Nürnberg 1595, Emblem III. Vgl. Neugebauer 1993a, S. 299.

51 Cod. 9423, fol. 53r sowie in der gedruckten *Symbola Divina*, Band II, Tafel 128.

52 Vgl. auch: Zinckgref 1655, S. 303. In der Vorlage (Cod. 9423) ist genau diese Imprese jedoch als Sinnbild des Kölner Erzbischofs Ernst (1554-1612) vermerkt. Eine deutlich abweichende Variante findet sich in Band I, Tafel 33 in der Imprese des Ludwig VII. von Frankreich.





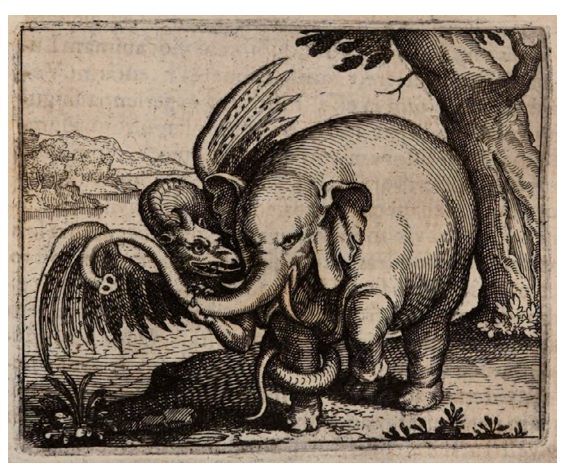
< Fig. 6
Marcus Gheeraerts d.Ä., *Elephant ende Draecke*, aus: Eduard de Dene, *De warachtighe fabulen der dieren*, Brügge 1567.
Paris, BNF, Sign. RES-YI-19.

> Fig. 7
Aegidius Sadeler, Imprese des Wolfgang von Pfalz-Zweibrücken, aus: *Symbola Divina*, Vol. II, Prag 1602, Taf. 128.
München, BSB, Sign. 2 L.eleg.m. 116 t-1/2.

als Illustration der Fabel *Vom Elephandt und Drachen*[53] (**Fig. 8**) und gelangte schließlich in Michael Maiers alchemistische Schrift *Viatorium. Hoc eſt, de monitibus planetarum septem seu metallorum* (1618) (**Fig. 9**), die von den sieben Metallen und ihrer Verwendung in der Medizin handelt und von Matthäus Merian d.Ä. illustriert wurde.[54] Im Kapitel über das Blei (*De monte saturni*) symbolisieren diese beiden Tiere den Kampf zwischen den gegensätzlichen Prinzipien, *Sulphur* (Elefant) und *Mercurius* (Drache), die nur unter Anstrengung vereint werden können.[55] Ganz ähnlich verhält es sich mit der Darstellung von einem Chamäleon, das die Imprese des Charles Philippe de Croy (1549-1613) ziert, sich in Sadelers Fabel *Vom Camellion*[56] wiederfindet und dann als Illustration des Kapitels *De monte veneris* Eingang in Maiers *Viatorium* fand.[57] Dieses exotische Tier mag im Kontext der Alchemie überraschen, jedoch wurde es bereits in frühen alchemistischen Texten aufgrund seiner Fähigkeit, die Farbe zu wechseln, ohne dabei seine eigentliche Form zu verlieren – ähnlich wie der Pfauenschweif – als Anspielung auf den sich beim Transmutationsprozess vollziehenden Farbwechsel verwendet.[58] Von der Welt der Tierfabeln gelangten die Bildformeln folglich in die fürstlichen Impresen, bis sie schließlich eine ›Alchemisierung‹ in Maiers von Merian illustriertem Werk erlebten.[59]

53 Sadeler 1608, S. 61.
54 Maier 1618b, S. 54.
55 Neugebauer 1993a, S. 299.
56 Sadeler 1608, S. 206f.
57 Maier 1618b, S. 82.
58 Lippmann 1919, S. 298f., 342. Denkbar ist auch ein etymologischer Hintergrund, vgl. ebd., S. 673.
59 Die Liste an Tieren, die die Impresen der *Symbola divina* und zugleich die *Alchemica illustrata* bevölkern, ließe sich fortführen, z.B. durch den angeketteten Affen (Band I,





< **Fig. 8**
Aegidius Sadeler, *Vom Elephandt und Drachen*, aus: Ebd., *Theatrum morum*, Prag 1608.
Coburg, Landesbibliothek, Sign. W III 10/15.

> **Fig. 9**
Matthäus Merian d.Ä., *Sanguinis draconis descriptio*, aus: Michael Maier, *Viatorium*, Oppenheim 1618.
München, BSB, Sign. Res/4 Alch. 53.

Sadelers Fabelbuch diente als Inspiration für ein weiteres, reich bebildertes alchemistisches Buch von Maier: das multimedial gestaltete und ebenfalls von Merian illustrierte Gesamtkunstwerk *Atalanta fugiens* (1617).[60] Maier (1568-1622) gehörte zu den zahlreichen Alchemisten, die am Prager Hof weilten. Anders als die meisten wurde er von Rudolf II. sogar geadelt und durfte sich ›Pfalzgraf‹ nennen.[61] Wie Sadeler ließ er seine in Prag veröffentlichten Bücher bei Sesse verlegen. Wahrscheinlich kam er so mit Sadelers Bildwelt in Kontakt.[62] Vor allem bei der Darstellung der Tiere sind Parallelen auszumachen. Es gibt zwar keine offensichtlichen Kopien wie im Fall des Drachen-Elefanten-Kampfes, aber die Inszenierung, räumliche Ausgestaltung, innerbildliche Narration und Gesamtkomposition der Illustrationen ist durchaus vergleichbar.[63] Exemplarisch seien hier die Fabel *Vom Fuchs und Lewen* aus dem *Theatrum morum*[64] (**Fig. 10**) und die beiden Löwen in Emblem 16 der *Atalanta fugiens*[65] gegenübergestellt (**Fig. 11**). Der Dialog zwischen den Tieren findet jeweils in einer von Natur und Kultur zu gleichen Teilen geprägten Landschaft statt. Der

Tafel 8), den Pelikan (Band I, Tafel 27), den Feuersalamander (Band I, Tafel 35) und die beiden kämpfenden Vögel (Band I, Tafel 45).

60 Maier 1617d; vgl. Wüthrich 1972, Nr. 69, S. 84-89. Zur umfangreichen Literatur zu diesem viel zitierten Werk siehe exemplarisch: Jong 2002; Hofmeier 2007a.

61 Tilton 2003, S. 69-86; Hausenblasová/Purš 2016.

62 Hausenblasová/Purš 2016, S. 346: »The production of Sessius's printing house thus became a medium that enables a direct transfer of Rudolfine art to the decoration of Maier's later publications.«

63 Für Ivo Purš steht es außer Frage, dass Maier und somit Merian Sadelers Bildvorlagen gekannt haben und damit in die *Atalanta fugiens* eingeflossen sind. Vgl. Korrespondenz am 29.11.2019.

64 Sadeler 1608, S. 118f.

65 Jong 2002, S. 141-145.





< Fig. 10
Aegidius Sadeler, *Vom Fuchs und Lewen*, aus: Ebd., *Theatrum morum*, Prag 1608, Radierung.
Coburg, Landesbibliothek, Sign. W III 10/15.

> Fig. 11
Matthäus Merian d.Ä., *Emblem 16*, aus: Michael Maier, *Atalanta fugiens*, Oppenheim 1618.
Frankfurt a.M., UB, Sign. 8° P 5.75.

sich mit erhobenem Schwanz seinem Gegenüber nähernde Löwe scheint nahezu gespiegelt.[66] Beide Bilder visualisieren, wenn auch in einem anderen Kontext, zwei entgegengesetzte Wesensarten bzw. Prinzipien. Während der Fuchs dem überlegenen Löwen aus der Fabel nicht traut und dessen Nähe scheut, ist das Löwenpaar in Anspielung auf den Ovid'schen Mythos von Atalanta und Hippomenes und dessen mythoalchemischer Interpretation ein Ausdruck des flüchtigen Mercurius (geflügelte Löwin) und des fixierenden Sulphurs (Löwenmännchen ohne Flügel).

Anders als von seinem Frankfurter Kollegen Merian ist von Sadeler nur ein einziges Titelkupfer für ein alchemistisches Buch bekannt: das Titelblatt für Oswald Crolls *Basilica chymica* (1609) (**Fig. 12**).[67] Wie Maier, so war auch der aus dem hessischen Wetter stammende Croll (1560-1609) am Hof Rudolfs II. tätig.[68] Die posthum veröffentlichte *Basilica chymica* war durch den Marburger Arzt Johannes Hartmann, der seine Lehrtätigkeit als Professor der Chemiatrie unter Landgraf Moritz *dem Gelehrten* von Hessen-Kassel auf Crolls Lehren aufbaute, auch jenseits von Prag bekannt geworden.[69] Mit der Popularisierung des Inhalts ging auch die Verbreitung des Titelkupfers einher. Sadelers vermutlich mit Croll gemeinsam entwickeltes Bild[70] wurde im Merian'schen Umkreis stark rezipiert, wie etwa im

66 Es lassen sich zahlreiche weitere Parallelen zwischen den beiden Werken ausmachen, so etwa *Von der Schlang und Ambos* und Emblem XXII; *Vom Bawren und der Schlangen* und Emblem XXV; *Vom Fuchs und Binen/ Vom Fuchs und Rebenstock* und Emblem XXIV.

67 Die deutsche Übersetzung: Croll 1623. Für eine Analyse dieses komplexen Blattes sei auf die sehr ausführliche Studie von Ivo Purš verwiesen. Purš 2015a.

68 Kühlmann 1992; Hausenblasová 2002; Hirai 2016; Hlaváček 2016.

69 Moran 1997.

70 Trunz 1992, S. 72.

Titelkupfer zu Johann Daniel Mylius' *Opus medico-chymicum* (1618)[71] und *Antidotarium medico-chymicum* (1620).[72] Für die Frage nach der Bedeutung der Tiere in der Alchemie ist Crolls Traktat *De signaturis internis rerurm*, der gemeinsam mit der *Basilica chymica* erschien und die paracelsische Signaturenlehre fortführte, von besonderer Relevanz. Basierend auf dieser Lehre übertrug Croll Eigenschaften, die man bestimmten Tieren zuschrieb, auf den Menschen. So stamme das *Großmächtige Mannhaffte und ſtarcke* im Menschen von Löwen und Adlern;[73] *gelehrsame Schüler haben ihr Geschwindigkeit zulernen von den Affen, Papageyen und Elephanten, die Ungelehrsamen wiederum haben ihre Unart von den Widdern und Eseln*.[74] Offensichtlich hatte sich auch Croll von den exotischen Tieren aus der kaiserlichen Menagerie inspirieren lassen, denn fröhliche und lachende Menschen verglich er mit dem aus Indien stammenden Vogel Beo, der dafür bekannt ist, menschliche Stimmen imitieren zu können. Von diesem besaß Rudolf II. zwei Exemplare, wie Croll berichtet:

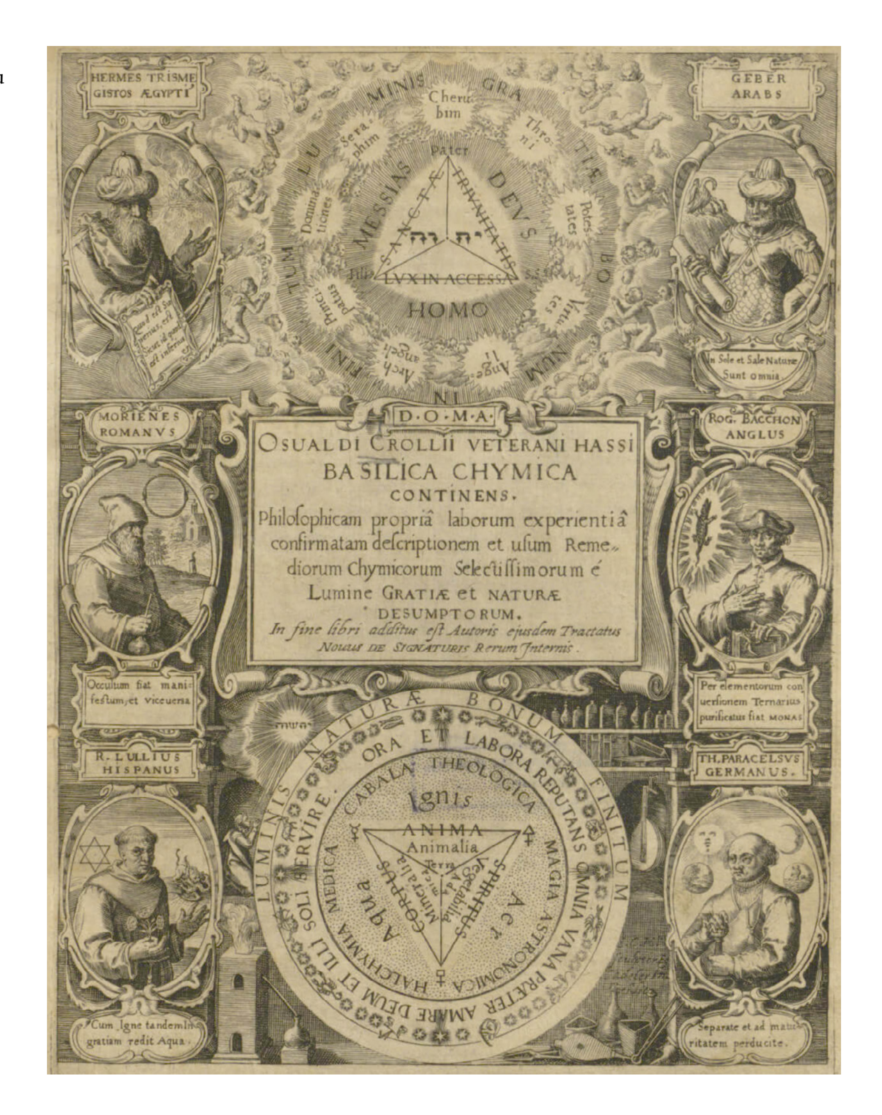
> *Die da immer lachen, [haben diese Eigenschaft von] dem Vogel Maeo [Beo], welche dem Menschen mit grosser Verwunderung können nachlachen. Solcher Vögel wurden dermal ein unserm Keyser Rodolpho aller höchstseligster Gedächtnuß, zweem von dem Türckischen Keyser verehrt: Deren einer auß Unachtsambkeit deß Gartens loß worden und hinweg geflogen: Der ander aber wirdt in Ihrer Mayestät Garten zu Prag beneben andern frembden Vögeln unterhalten.*[75]

Diese Analogie zwischen menschlichem und animalischem Verhalten liegt letztlich auch Tierfabeln zugrunde. Darauf macht Sadeler im Vorwort zu seinem *Theatrum morum* aufmerksam, das nur ein Jahr vor Crolls Werk erschien. Allerdings geht er nicht vom Menschen, sondern vom Tier aus, in dessen Wesen und Verhalten menschliche Tugenden und Vergehen abgelesen und als moralische Exempel vor Augen geführt werden sollen:

> *Sintemal gar lieblich unnd lustig ist zu betrachten, was massen der Allmechtig Gott nicht allein einer jeden Creatur ihr wesen unnd art gegeben, sondern auch so schöne eigenschafften unnd tugendt ein gepflantzet hat, welche wir Menschen, nicht nur zu unser leiblichen Notdurfft geniessen,*

71 Mylius 1618. Das Titelkupfer stammt vermutlich nicht von Merian.
72 Wüthrich 1972, Nr. 96, S. 111.
73 Croll 1623, S. 52.
74 Ebd., S. 53.
75 Ebd., S. 56f.

Fig. 12
Aegidius Sadeler, Titelkupfer zu Oswald Croll, *Basilica chymica*, Frankfurt a.M. 1609.
Frankfurt a.M., UB, Sign. 4° R 808.7171.



sondern auch zur Lehr unnd unterweisung, unsern wandel unnd sitten darnach zu richten gebrauchen mögen.[76]

Mit dieser Parallele zwischen Signaturenlehre und Fabel erhält Sadelers Tierfabelbuch als mögliche Vorlage für alchemistische Druckwerke einen neuen Akzent, indem es nicht nur unter ikonografischen, sondern auch unter inhaltlichen Aspekten als Inspirationsquelle betrachtet werden kann. Nach dem Tod Kaiser Rudolfs II. im Jahr 1612 fand die alchemistische Buchproduktion in Prag ein jähes Ende. In Frankfurt am Main und in

76 Sadeler 1608, Vorwort, o.S.



Fig. 13
Matthäus Merian d.Ä, *In corpore eſt anima & ſpiritus*, aus: Buch Lambspring, in: *Dyas chymica tripartita*, Frankfurt a.M. 1625.
Frankfurt a.M., UB, Sign. 8° P 194.6015.

Oppenheim sollte die *Alchemica illustrata* in den Verlagen von Lucas Jennis und Theodor De Bry jedoch bis 1625 gedeihen.[77] Im Schaffen Merians können Spuren der Prager Illustrationen ausgemacht werden, vor allem in dessen alchemistischen Tierillustrationen. Diese erreichten ihren Höhepunkt im sogenannten *Buch Lambſpring*. Der spirituell-alchemistische Text muss um 1500 entstanden sein und hatte zunächst in illustrierten Handschriften Verbreitung gefunden, bevor er 1625 als Teil des *Musaeum hermeticum* erstmals in gedruckter Form und mit Merians Illustrationen erschien.[78] In acht der insgesamt fünfzehn Bilder sind Tiere die Protagonisten der Szene.[79] Sie treten als Paare auf, die sich friedlich nebeneinander durch Merians detailgetreu ausgestaltete Weltlandschaften bewegen oder vermeintliche Macht- und Revierkämpfe ausführen. Die eindrücklichste Begegnung ist jene zwischen einem Einhorn und einem Hirsch, die Merian auf einer Waldlichtung an einem Fluss stattfinden lässt (**Fig. 13**).

77 Putscher 1983.
78 Wüthrich 1972, Nr. 95a-c, S. 108-110; Völlnagel 2012, S. 176-187. ▸ Zotov, S. 219-233; ▸ Lehnert, S. 199-218.
79 Figur 1-8.

Vorsichtig nähern sich der Zwölfender und das Fabelwesen. Als treten sie miteinander in Dialog, haben sie jeweils einen Huf wie zum Gruß gehoben. Beide Tiere sind aus der christlichen Ikonographie bekannt: Der Hirsch ist, wie eingangs erwähnt, ein Christussymbol, während das Einhorn, als Verkörperung der Reinheit und Keuschheit seit dem Mittelalter als beliebtes Mariensymbol galt.[80] Merian schildert hier jedoch keine Begegnung zwischen Christus und der Jungfrau Maria. Vor dem Hintergrund der spirituellen Alchemie stehen sie für die Seele (Hirsch) und den Geist (Einhorn), die im Körper (Wald) vereint werden. Außerdem haben diese beiden ätherischen Substanzen ihre Entsprechung in den alchemistischen Prinzipien, dem philosophischen *Sulphur* (Hirsch) und dem philosophischen *Mercurius* (Einhorn), die es im *Vas hermeticum* zusammenzuführen gilt.[81] Das hohe Maß an Naturtreue dieser Darstellung kann im Kontext der naturwissenschaftlich motivierten Wiedergabe der Fauna um 1600, wie sie am Prager Hof praktiziert und gefördert wurde, gesehen werden. Der Ursprung des gesteigerten Maßes an Interaktion zwischen den tierischen Protagonisten, die im Vergleich mit den handschriftlichen Vorlagen des *Buchs Lambſpring* fast menschliche Züge aufweisen, darf sicher auch in der Bildtradition der Emblemfabel gesucht werden. Aufgrund der aufgezeigten Schnittpunkte zwischen Sadeler und Merian können die Grafiken des kaiserlichen Hofkupferstechers bei der Genese der in Frankfurt entwickelten alchemistischen Bildwerke somit durchaus miteinbezogen werden, die sich auch als ›alchemistische Tierfabel‹ bezeichnen ließen.

Die Genese alchemistischer Bildmotive, so haben diese kurzen Ausführungen zu zeigen versucht, ist sehr komplex: Herkömmliche Bildformeln erlebten eine mehrstufige ›Transformation‹, bis sie in einem neuen Zusammenhang ›wiedergeboren‹ wurden. Die Migrationswege der Bildrezeption sind dabei oft verschlungen und durchlaufen unterschiedliche Stadien in ihrem ›Verwandlungsprozess‹. Die diese Bilder generierenden Künstler wurden dadurch selbst an einem quasi-alchemistischen Prozess teilhaftig. Zwar müssen Sadeler und Merian auch jenseits ihrer Tätigkeit als Illustratoren mit den Inhalten der Alchemie vertraut gewesen sein, allerdings vollzogen sie das Opus magnum auf ihre eigene Weise mit dem Grabstichel oder der Radiernadel nach.[82]

80 Helas 2015.
81 Völlnagel 2012, S. 177. Zum Prinzipienpaar Schwefel und Quecksilber siehe: Figala 1998.
82 Zu Merian als »Radierer-Alchemist«: siehe den Kurzbeitrag von Corinna Gannon in diesem Band.

Das Manuskript *De technica microcosmi historia*

Eine wiederentdeckte Druckvorlage zu Robert Fludds *Geschichte beider Welten* in der UB Frankfurt am Main

Ute Frietsch

Einleitung: Fludds visuelle und handwerkliche Epistemologie und Merians Radierungen

Matthäus Merian d.Ä. hat einige Werke des englischen Naturphilosophen, Arztes und Alchemikers Robert Fludd (1574-1637) kongenial bebildert. Merians Radierungen haben insbesondere dazu beigetragen, dass Fludds Hauptwerk *Utriusque cosmi historia* (Geschichte beider Welten) als ein beeindruckendes Buch- und Bildkunstwerk verwirklicht wurde. Für Fludds Philosophie ist der Zusammenhang der unsichtbaren geistigen und der sichtbaren körperlichen Welt von zentraler Bedeutung. Seine philosophische Enzyklopädie handelt von Makro- und Mikrokosmos und repräsentiert somit ein ursprünglich magisches Konzept der Welt. Durch Merians Kupferstiche und Radierungen bekam Fludds Konzept eine eigene Anschaulichkeit und Attraktivität. Merians Arbeit hat insofern auch zur Nachvollziehbarkeit und Intelligibilität der Werke Fludds beigetragen.[1]

Dass die Bildideen der ›Geschichte beider Welten‹ von Fludd selbst stammen, erschien dennoch den meisten Fludd-Forschern plausibel. Wilhelm Schmidt-Biggemann hat im Zuge seiner Faksimile-Edition konstatiert, dass die Bilder in Fludds Hauptwerk zwischen erkenntnistheoretischen Schemata und Abbildungen oszillieren. Texte und Bilder seien bei diesem Werk »auf eine solche Weise verschlungen«, dass ein Faksimile des Originals einem Neusatz, der diese Einheit zerstört hätte, vorzuziehen war.[2] Fludd stellte seiner Schrift eine Erklärung zu seinen Emblemen voran, er schrieb

1 Die Arbeit an diesem Beitrag wurde gefördert durch die Deutsche Forschungsgemeinschaft (DFG) – Projektnummer 508112724.

2 Schmidt-Biggemann 2018a, S. VI.

Berit Wagner/Corinna Gannon (Hg.), OPUS MAGNUM · Matthäus Merian d.Ä. und die Bebilderung der Alchemie, 2024.
https://doi.org/10.11588/arthistoricum.1311.c19537

ausführliche Bildlegenden und behandelte u.a. jene Bilder, die den Prozess der Materialisierung und Sichtbarwerdung von Schöpfung (*Genesis*) veranschaulichen, ausführlich in seinen Fließtexten. Frances Yates hat zudem bereits in den 1960er Jahren darauf hingewiesen, dass Fludd seine Leserinnen und Leser in den Kapiteln zur Optik und zur Kunst des Zeichnens in der *Utriusque cosmi historia* perspektivisches und figürliches Zeichnen lehrte: Aus dieser Vorgehensweise könne geschlossen werden, dass Fludd selbst zwar wohl eher mechanisch, aber doch gut genug gezeichnet habe, um auch seine eigenen Bücher zu illustrieren.[3] Robert Westman hat Yates' Vermutung weiter ausgearbeitet, indem er sie auf Dürers *Vier Bücher von menschlicher Proportion* (*De symmetria partium in rectis formis humanorum corporum*) bezog. Westman zufolge verwendete Fludd Dürers anatomische und geometrische Konstruktionen zum Entwurf seiner eigenen, insbesondere der geometrischen, beispielsweise der Pyramiden-Darstellungen.[4] Wie Westman treffend bemerkt, waren Fludds Bilder nicht als Illustrationen gedacht, sondern als »ways of knowing, demonstrating, and remembering«. Als Methode des Wissens, Beweisens und Erinnerns sollte ihre Betrachtung den Lesern helfen, ihr Selbst auf die innere Einheit mit Gott zu richten.[5] Westman spricht von Fludds »visual epistemology«, seiner visuellen Erkenntnistheorie.[6] Die Wissenschaftshistorikerin Pamela Smith wiederum verwendet den verwandten Begriff »artisanal epistemology« (ohne sich auf Fludd zu beziehen): Ihrer These zufolge hat sich eine solche handwerkliche Erkenntnistheorie in der Naturkunde im Anschluss an Paracelsus etabliert.[7] Für Fludds visuelle und handwerkliche Vorgehensweise trifft zu, was Smith als für diese charakteristisch beschreibt: Fludd schätzte wie Paracelsus Albrecht Dürer, er betrachtete wie Paracelsus Wissen als Tun und er versuchte, wiederum wie Paracelsus, das Unsichtbare (abstrakte Prinzipien, spirituelle Zusammenhänge, materielle Strukturen) durch verbale Erläuterungen sichtbar bzw. erkennbar zu machen. Während Paracelsus' Werke jedoch in der Regel ohne Bilder oder lediglich mit Diagrammen sowie einem Porträt des Autors veröffentlicht wurden, verwendete Fludd zudem spektakuläre Bilder zur Veranschaulichung und zur besseren Memorierbarkeit der wesentlichen Elemente (Leitmotive) seiner Naturphilosophie. Im Unterschied zu Paracelsus entwickelte er dabei eine systematische Theorie und Enzyklopädie,

3 Yates 1969, S. 75.

4 Westman 1984, S. 177-229; zu Yates ebd., S. 181. Zu den Pyramidenbildern ebd., S. 190-193. Die Pyramide ist ein Bestandteil sowohl der Bilder zum Makrokosmos als auch der Bilder zum Mikrokosmos (der menschlichen Anatomie) in Fludds Werk.

5 Westman 1984, S. 180-201, bes. 181.

6 Westman 1984, S. 180-199.

7 Zu Smiths »artisanal epistemology« vgl. Smith 2004, S. 59-93.

für welche der Begriff der Epistemologie tatsächlich angemessen ist. Die bedeutende Funktion des Visuellen für die Philosophie Fludds, seine Einführung in die Lehre des Zeichnens sowie die enge Verschlingung von seinen eigenen Texten und Bildern haben insofern bereits für Yates, Westman und Schmidt-Biggemann die Vermutung nahegelegt, dass nicht nur die Bildideen zu der ›Geschichte beider Welten‹ von Fludd stammten, sondern dass er selbst Hand anlegte und Entwürfe zeichnete, um deren getreue Umsetzung bei der Drucklegung zu ermöglichen.
Wie verhielten sich Fludds Bildideen nun also zu Merians Kupferstichen und Radierungen? Merian schuf für Fludds *Utriusque cosmi historia* rund 180 Bilder, von denen viele, so die Einschätzung des Kunsthistorikers und Merian-Experten Lucas Heinrich Wüthrich, zu Merians besten gehören.[8] Dass diese Abbildungen von Merian stammen, wenngleich Johann Theodor De Bry – und nicht Merian – auf dem Titelblatt des ersten Bandes der *Utriusque cosmi historia* genannt ist, ergibt sich daraus, dass es sich bei den meisten dieser Bilder sowohl um Kupferstiche als auch Radierungen handelt. Im Unterschied zu De Bry, der sich auf Kupferstiche beschränkte, arbeitete Merian in Frankfurt und Oppenheim zusätzlich mit dem damals noch relativ neuen Verfahren der Säureradierung.[9] Die originellen Radierungen Merians sowie das luxuriöse Folio- sowie große Quartformat, das De Bry für Fludd realisierte, wirken sich bis heute sowohl auf die wissenschaftliche Beurteilung als auch auf die u.a. künstlerische Rezeption dieser Bücher aus.[10] Die Frage, in welcher Form Fludd mit De Bry und Merian interagierte, ließ sich bislang jedoch lediglich spekulativ erörtern, da die meisten von Fludds Autographen verloren sind: Erhalten sind zwei Stammbuch-Einträge, die allerdings keine Bilder aufweisen, sowie Korrekturen von Fludds Hand, die er in Manuskripte seiner Werke eintrug. Auffällig ist, dass Fludds Handschrift in diesen Autographen klar und gut lesbar ist, da sie sich an handschriftlichen Druckbuchstaben orientiert. Jene Werkmanuskripte, die sich erhalten haben, wurden dennoch nicht von Fludd selbst, sondern von Schreibern in seinem Auftrag niedergeschrieben.[11]

8 Vgl. Wüthrich 1972, S. 79-84, bes. 83; Wüthrich 2007, S. 214-224, bes. S. 216. Zur Zuschreibung von Kupferstichen und Radierungen aus Fludds Werk an Merian, vgl. auch Falk 1989, S. 50-58, bes. 51-54.

9 Zu den Herstellungsverfahren von Kupferstichen und Radierungen und deren technischer Entwicklung vgl. Stijnman 2012. Zu den chemischen Verfahren ebd., S. 196-220. Zu Merians weichem Radiergrund, der seinen flüssigen Zeichenstil begünstigte, ebd., S. 197. Siehe auch Wüthrich 2007, S. 15-41.

10 Als Künstler hat sich insbesondere Anselm Kiefer mit Fludd und den Bildern in dessen Büchern befasst, vgl. Frietsch 2022a, S. 129-158, hier S. 154-155.

11 Für Fludds Handschrift vgl. exemplarisch Robert Fludd: »Stammbuch-Eintrag«, in: Daniel Stoltz von Stoltzenberg, Universitätsbibliothek Uppsala, Ms. Y 132 d, fol. 297r, ca.

Dass De Bry und Fludd sich brieflich austauschten, lässt sich Fludds Werken entnehmen, da Fludd hier gelegentlich auf seine heute verlorene Korrespondenz mit diesem Verleger und Kupferstecher Bezug nimmt. Zwischen Merian und Fludd dürfte es hingegen keine Korrespondenz gegeben haben, da Merians Latein für eine Korrespondenz mit Fludd wohl nicht ausreichend war.[12] Ein mündlicher Austausch über Fludds ›Geschichte beider Welten‹, die zwischen 1617 und 1624 entstand, ist sowohl für De Bry als auch für Merian unwahrscheinlich, da Fludd Deutschland wohl nur in der Zeit zwischen 1603 und 1604 bereiste.[13] Der Prozess der Bebilderung von Fludds Werken unterscheidet sich in dieser Hinsicht beispielsweise von der Bebilderung der Werke Maiers seitens Merians, bei der ein Austausch zwischen Autor und Künstler gegeben war.[14] Wie gelang es Merian also, Fludds Werke im Druck so kongenial zu bebildern?

Die angesprochenen Fragen können heute auf einer solideren Grundlage diskutiert werden als dies Frances Yates und Robert Westman möglich war. Nicht nur können wir uns heute auf die grundlegenden Arbeiten von Lucas Heinrich Wüthrich zu den künstlerischen Arbeiten Merians stützen. In der Universitätsbibliothek Johann Christian Senckenberg in Frankfurt am Main hat sich zudem eine Druckvorlage zu einer Sektion (einem langen Abschnitt) der *Utriusque cosmi historia* erhalten, das Ms. lat. qu. 15, *De technica microcosmi historia*. Dieses Manuskript, das bis vor Kurzem als verschollen galt, ist für die Fludd-Forschung sowie für die Merian-Forschung werkgeschichtlich und darüber hinaus buch- und bildgeschichtlich bedeutsam. Es lässt sich als ein Zeugnis einer eigenen Form von Korrespondenz interpretieren, nämlich als ein Zeugnis der handwerklichen und visuellen Korrespondenz über Bildideen und deren Umsetzung zwischen Fludd, De Bry und Merian.[15]

1622-1628, urn:nbn:se:alvin:portal:record-103741 (nbn). Ich danke Berit Wagner für den Hinweis auf dieses Autograph. Für eine ausführlichere Darstellung vgl. Frietsch 2022b, Frietsch 2023, S. 241-280.

12 Unter den zahlreichen erhaltenen Briefen Merians finden sich ausschließlich Briefe in deutscher Sprache. Zu Merians Lateinkenntnissen vgl. Wüthrich 2009, S. 11, 13. Wüthrich vertritt diesbezüglich eine positivere Einschätzung.

13 Vgl. Huffman 1992, S. 16-17, 39-43. Wüthrich zieht zwar eine Begegnung zwischen Merian und Fludd anlässlich der Frankfurter Messe 1618 in Erwägung. Eine solche ließ sich bisher jedoch nicht bestätigen, vgl. Wüthrich 2009, S. 55, FN 20.

14 Zu Merian und Maier vgl. Wüthrich 2007, S. 92, sowie S. 224-232, hier insbesondere S. 224f.

15 UB Frankfurt, Ms. lat. qu. 15, *De technica microcosmi historia* (im Folgenden zitiert als Ms. lat. qu. 15). Das Ms. entspricht: Fludd 1619, S. 1-191, bzw. in der Faksimile-Ausgabe von Schmidt-Biggemann 2018b, S. 357-547. Ich zitiere den Druck im Folgenden nach der Faksimile-Ausgabe. Ich danke Wilhelm Schmidt-Biggemann, der mich per E-Mail vom 25.11.2021 auf Nachfrage näher über die Druckvorlage informiert hat, vgl. bereits: Schmidt-Biggemann 2018b, S. 1-28, hier S. 1, Fußnote 2 (ohne Angabe einer Signatur). Nach Auffinden des Digitalisats am 25.11.2021 habe ich das Manuskript in der

Die Frankfurter Druckvorlage

Für Forschungen zur materiellen Kultur ist es oftmals von Bedeutung, sich an die Orte der Entstehung der Artefakte zu begeben. Die Offizinen Johann Theodor De Brys in Frankfurt und Oppenheim sind zwar nicht länger erhalten. Die Messestadt Frankfurt ist jedoch weiterhin ein relevanter Ort, wenn es darum geht, die Entstehung und Drucklegung der Werke Fludds historisch zu erschließen. Dies gilt heute insbesondere für die Universitätsbibliothek Johann Christian Senckenberg in Frankfurt am Main. Dass sich hier Funde zur Drucklegung sowie zum Handel dieser Werke machen lassen, zeigt sich beispielsweise bereits daran, dass die ersten beiden Bände der ›Geschichte beider Welten‹ in dieser Bibliothek den Frankfurter Adler als historisches Supralibros aufweisen. Beide Schriften dürften demnach druckfrisch und noch ungebunden von der Frankfurter Messe in den Besitz des Magistrats gelangt sein, der sie auf eigene Kosten mit dieser Blindpressung binden ließ (siehe das Supralibros des zweiten Bandes, der mit weiteren Schriften Fludds von 1621 gebunden wurde, **Fig. 1**).[16]

Aus der neu aufgefundenen Handschrift, Ms. lat. qu. 15, *De technica microcosmi historia* in der Frankfurter Universitätsbibliothek, die im Zentrum dieses Beitrags steht, lassen sich nun konkrete Arbeitsabläufe der Drucklegung der Bände der *Utriusque cosmi historia* extrapolieren. Dieses Manuskript ist deswegen so überaus bedeutsam, weil es Aufschluss über die Herstellung der Bilder dieses Werkes gibt. Der lateinischsprachige Text ist zwar von einem unbekannten Schreiber niedergeschrieben und wurde von Fludd lediglich korrigiert sowie annotiert. Das Manuskript weist jedoch eine umfangreiche Bebilderung mit Federzeichnungen und Diagrammen auf. Aus der Umsetzung von Fludds Korrekturen im Druck ergibt sich zudem, dass es sich bei diesem Manuskript um eine der Druckvorlagen dieses Werkes handelt. Anhand dieser umfangreichen Druckvorlage zu der Sektion *De technica microcosmi historia* der *Utriusque cosmi historia*, die in der Fludd-Forschung bislang weitgehend übersehen wurde, lässt sich die Frage nach der Interaktion von Fludd, De Bry und Merian genauer stellen und zum Teil beantworten. Das Manuskript umfasst Fludds Darstellung

UB Frankfurt erstmals am 21. und 22.12.2021 autoptisch analysiert. Nach Auskunft des Leiters der Handschriftenabteilung, Dr. Bernhard Tönnies, wurde es zuvor im Jahr 2004 zum letzten Mal eingesehen (persönliche Mitteilung, 21.12.2021). Berit Wagner hat mich darauf hingewiesen, dass Laura Etz am 10.12.2021 ebenfalls auf das Digitalisat der Handschrift aufmerksam geworden ist.

16 Für den Hinweis auf die Supralibros des Frankfurter Rates danke ich Raschida Mansour, Abteilung Handschriften und Inkunabeln, UB Frankfurt. Vgl. Wirth 2010, S. 81-94.

Fig. 1
Einband der gedruckten Schriften mit Supralibros des Frankfurter Rates, Robert Fludd, Utriusque cosmi historia, *De technica microcosmi historia*, Oppenheim ca. 1621.
Frankfurt a.M., UB, Sign. Occ. 15.



der sieben Geheimwissenschaften *Prophetia*, *Geomantia*, *Ars memoriae*, *Genethliologia* (astrologische Nativitätenkunde), *Physiognomia*, *Chiromantia* und – die von Nicolaus von Kues (1401-1464) übernommene – *Pyramidium scientia*. Das Manuskript gelangte 1689/90 mit der Bibliothek des Frankfurter Patriziers Johann Maximilian zum Jungen (1596-1649) in die Frankfurter Stadtbibliothek. Es wurde 1988 unter der aktuellen

Signatur bibliographisch erfasst und 2011 digitalisiert.[17] Ich skizziere im Folgenden einige der Ergebnisse meiner Autopsie der Handschrift. Die Handschrift weist die Bindung der Bibliothek Zum Jungens, jedoch kein Exlibris auf. Die Druckvorlage dürfte über Merian in die Bibliothek des kunstinteressierten Adeligen gelangt sein, anstatt, wie üblich, vernichtet zu werden.[18] Der Text der Druckvorlage wurde von einem Sekretär niedergeschrieben, der auch die ramistischen Begriffsdiagramme, die zu Fludds Zeit üblich waren, ausführte. Die Korrekturen[19] sowie einige der magischen Zeichen[20] und die zum Teil beschrifteten symbolischen Skizzen zur Chiromantie[21] stammen hingegen von Fludds Hand. In die Druckvorlage sind darüber hinaus 46 Federzeichnungen und Diagramme in der Mehrzahl eingeklebt, zum Teil jedoch auch direkt auf das Papier gezeichnet, sodass sich das Manuskript als eine Bricolage darstellt.[22] Die Federzeichnungen und eingeklebten Diagramme weisen Binnenbeschriftungen in kleinen und großen Druckbuchstaben auf. Die übergeordneten Titeleien auf den

17 Das Ms. lat. qu. 15 wurde 1988 in der Stadt- und Universitätsbibliothek Frankfurt (heute UB Frankfurt) wie folgt katalogisiert: »Robert Fludd (de Fluctibus, 1574-1637): De technica microcosmi historia T. II, Tr. 1, Sect. 2, Port. 1-7. Nach Mitteilung von D.[ietrich] Donat (Heidelberg) Reinschrift mit eigenhändigen Korrekturen Fludds, diente als Vorlage für den Druck: Utriusque cosmi … historia, T. II, 1 (Tr. 1, Sect. 2), Oppenheim 1619: Joh. Th. De Bry. … Die Federzeichnungen der Hs. benutzte Merian als Vorlagen für die Radierungen des Druckes. … Umfang I + 212 + I Bl., 35 × 23 cm …. 46 Feder- und Schemazeichnungen, teils in den Text gezeichnet, teils eingeklebt; eine Federzeichnung (170r) laviert. Pergamentband der Zeit mit der Bibliothek des Johannes Maximilianus Zum Jungen 1689/90 zur StB (s. Ms. lat. qu. 1), alte Signatur: II, 45 … . « Powitz/Hager 1988, S. 7. Das Digitalisat ist abrufbar unter der Titelaufnahme: http://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hebis:30:2-48049 (urn:nbn:de:hebis:30:2-48049).

18 Merian unterhielt persönliche Beziehungen zu dem Frankfurter Ratsherren und Schöffen Johann Maximilian zum Jungen, dem er 1637 sein *Theatrum Europaeum* widmete und den er 1649 als Taufpaten für seinen Sohn Johann Maximilian vorsah. Zum Jungen besuchte Merian zudem in dessen Offizin, vgl. Wüthrich 2009, S. 196-201, 364.

19 Im Einzelnen handelt es sich um Streichungen, um Korrekturen einzelner Wörter und um Ergänzungen; als Ergänzung vgl. die Marginalie Ms. lat. qu. 15, fol. 132r, die im Druck in den Fließtext übernommen ist (vgl. Schmidt-Biggemann 2018b, S. 465). Das Manuskript weist an den Seitenrändern zudem Kreuze auf, mit denen Fludd vermutlich Zeilen markierte, die er mit dem Verleger weiter diskutieren wollte: Auf fol. 145r sind beispielsweise die griechischen Lettern für »Physis« falsch wiedergegeben, was im Druck behoben ist.

20 Vgl. Ms. lat. qu. 15, fol. 106r-v (Schmidt-Biggemann 2018b, S. 447-448).

21 Vgl. Ms. lat. qu. 15, fol. 176r-177v, 179r-193r, 196r-v (Schmidt-Biggemann 2018b, S. 502-506, 508-527, 529-530).

22 Direkt in Ms. lat. qu. 15 gezeichnet, zum Teil unter Zuhilfenahme einer Linierung, wurde auf fol. 68r, 202v, 203v, 204r, 205v, 206v, 207v, 210r, 212r. Das Trägerpapier weist – im Unterschied zu dem beschnittenen, eingeklebten Papier – ein deutlich sichtbares Wasserzeichen auf (eine Krone mit Bügel und Perlen, einer Lilie und weiteren Blumen, zwei Wappen sowie Schnörkeln und einer Herstellermarke). Die Bestimmung ist noch nicht abgeschlossen. Das bzw. die eingeklebte(n) Papier(e) sind, dem Zweck entsprechend, etwas dicker als das Trägerpapier und hat bzw. haben einen etwas anderen Farbton.

Deckblättern zu den einzelnen Kapiteln wiederum sind in einer Kombination aus Druck- und Schreibschrift niedergeschrieben. Diese Titeleien scheinen alle von derselben Hand zu stammen. Diese Hand scheint auch an den Binnenbeschriftungen der Federzeichnungen auf den Deckblättern der Kapitel mitgewirkt zu haben.

Sowohl die Titeleien wie diese Binnenbeschriftungen zeigen Übereinstimmungen mit den bekannten Autographen Fludds. Titeleien und Bildinschriften erfordern allerdings einen eigenen Schriftduktus, da ihre Ausführung strenger formalisiert ist als die von Fließtexten. Für handschriftliche Druckbuchstaben ist generell typisch, dass diese weitgehend standardisiert, individuelle Schreibmerkmale also zurückgenommen sind (siehe **Fig. 2**, zum Titelblatt des Druckes siehe **Fig. 4**). Dass die etwas unsicher ausgeführten Titeleien und die entsprechenden Binnenbeschriftungen der Bilder von Fludd selbst stammen, scheint naheliegend, lässt sich anhand eines Vergleichs mit dem Schriftbild der bekannten Autographen jedoch nicht eindeutig belegen. Gleiches gilt dementsprechend von den entsprechenden Federzeichnungen. An der Beschriftung weiterer Federzeichnungen und Diagramme der Druckvorlage dürfte zumindest eine weitere Hand beteiligt gewesen sein.[23]

Die bildliche Umsetzung der Druckvorlage weist graphische Aspekte auf, die vom Design des gedruckten Buches her gedacht sind. Dies erklärt sich daraus, dass vor dieser Sektion der *Utriusque cosmi historia* bereits mehrere Teilbände des Werkes im Druck erschienen waren. Dementsprechend konnten Bildideen modifiziert sowie frühere Bildvorlagen abgeändert und erneut genutzt werden. Wie auf dem Titelblatt zur technischen Geschichte des Makrokosmos – den Künsten der äußeren Welt – von 1618, das von Merian signiert ist (**Fig. 5**), prangen etwa auf dem Titelblatt dieser Druckvorlage, die von der ›technischen‹ Geschichte des Mikrokosmos – das heißt: von den Künsten der mentalen Welt – handelt, leitmotivische Bilder, die dann in der Titelgestaltung zu den Unterkapiteln wiederum zitiert sind: Die emblematischen Bilder zu *Prophetia* etc. verweisen also im Sinne von illustrativen Leitmotiven auf die entsprechenden Kapitel des Teilbandes. Bei den Techniken bzw. Künsten des Mikrokosmos ist die Idee nun strenger durchgehalten, sodass die Leser anhand der Bilder thematisch durch die gesamte Sektion geleitet werden. Die Hemisphären-Bilder am Ende der Sektion erinnern zudem an entsprechende Darstellungen aus dem ersten Teilband der *Utriusque cosmi historia* (**Fig. 6**) zur Entstehung der Welt.[24] Hier ist die Farbe in der

23 Vgl. exemplarisch Ms. lat. qu. 15, fol. 70v, 89v.

24 So insbesondere Ms. lat. qu. 15, fol. 210r-v, 211v, 212v (Schmidt-Biggemann 2018b, S. 544, 546), vgl. Schmidt-Biggemann 2018a, S. 198.

Druckvorlage an einer Stelle so dick aufgetragen, dass das Papier – wahrscheinlich unterstützt vom Säurefraß der Tinte – bröckelt (**Fig. 7**).[25] Der dicke Farbauftrag entspricht der Umsetzung der kosmogonischen Bilder in den Radierungen des ersten Teilbandes, bei denen ebenfalls mit ungewöhnlich viel Druckerschwärze gearbeitet wurde.
Die Bildthemen aus der Druckvorlage sind im Druck insgesamt getreu übernommen, wobei einige Figuren in den Radierungen künstlerisch sehr viel anspruchsvoller gestaltet sind. Dies gilt insbesondere für das Bild zur *Prophetia* (**Fig. 8** und **9**) sowie für das Bild zur *Physiognomia* (**Fig. 10** und **12**). Die Positionen der in die Druckvorlage montierten Bilder sind zum Teil durch den Buchstaben *x*, durch Zahlen sowie durch weitere Kürzel markiert, die von De Bry und seiner Werkstatt stammen. Da das Manuskript zu dieser Zeit noch nicht foliiert war, wurden die Bilder vom Verlag nach einem eigenen System durchgezählt. Manche dieser Bilder weisen einen leichten Durchdruck von handschriftlichen Notizen auf ihren Rückseiten auf. Im Zuge der Untersuchung der Druckvorlage wurden daher drei dieser Bilder – die Federzeichnung zum Generaltitelblatt, die Federzeichnung zum Titelblatt der *Ars memoriae* und die Federzeichnung zum Titelblatt der *Physiognomia* – exemplarisch vom Papierträger gelöst. Auf den Rückseiten dieser Bilder finden sich Arbeitsanweisungen von De Brys Hand, die dem Inhalt zufolge an Merian gerichtet waren. So notierte De Bry auf der Rückseite der ersten Federzeichnung: *Diser Titel solt ihr mihr gröser machen als dises ist vnd vmhe schadiert* (**Fig. 3**). Die Radierung Merians entspricht dieser Instruktion (**Fig. 4**).[26] Auf die Rückseite der Federzeichnung zur *Physiognomia* schrieb De Bry: *Dises* [Oval soll] *so vill verjungert* [werden] *das es aufm Kupfer mit di v-zeichnuß kompt* (fol. 144r) (**Fig. 11**). Diese Anweisung setzte Merian um, indem er das Bild mit der Titelei in Symmetrie brachte (**Fig. 12**). Die neu freigelegten Instruktionen bestätigen die These, dass es sich bei der Druckvorlage und den zunächst wohl lose eingelegten bzw. lediglich an einem Rand

25 Vgl. Ms. lat. qu. 15, fol. 210v.

26 Transkription d.V. Ich danke Raschida Mansour, Abteilung Handschriften und Inkunabeln, und Manuela Keßler, Restauratorin, UB Frankfurt, die auf meinen Wunsch hin die Bildtafeln im April und Juli 2022 durchleuchtet und drei der am umfangreichsten beschrifteten Tafeln exemplarisch vom Trägerpapier gelöst haben. Britta-Juliane Kruse, Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel, danke ich für ihre Unterstützung bei der zeichengetreuen Transkription. Zu De Brys Handschrift siehe auch dessen Briefe an Caspar Bauhin aus den Jahren 1618-1622, vgl. Zentralbibliothek Zürich, *e-manuscripta*, https://www.e-manuscripta.ch/name/view/2598131. Für einen Vergleich mit Merians Handschrift siehe Matthaeus Merian: Brief an Caspar Bauhin, Frankfurt am Main, 16.09.1623. Universitätsbibliothek Basel, G2 I 3: Bl. 67, https://doi.org/10.7891/e-manuscripta-5029, vgl. Wüthrich 2009, S. 18-20.

Fig. 2
Robert Fludd in Zusammenarbeit mit Johann Theodor De Bry (?), *Titelei mit Federzeichnung*, aus: Robert Fludd, *De technica microcosmi historia*, o.J.
Frankfurt a.M., UB, Sign. Ms. lat. qu. 15, fol. 1r.

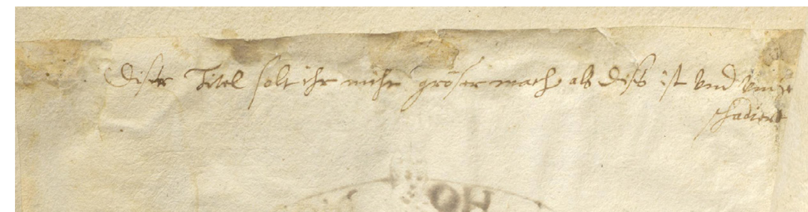


Fig. 3
Johann Theodor De Bry, handgeschriebene Arbeitsanweisung auf der Rückseite der Federzeichnung, aus: Robert Fludd, *De technica microcosmi historia*, o.J.
Frankfurt a.M., UB, Sign. Ms. lat. qu. fol. 1r.



Fig. 4
Matthäus Merian d.Ä., *Titelbkupfer* zu Robert Fludd, *Utriusque cosmi historia, De technica microcosmi historia*, Oppenheim 1619, S. 1.
Frankfurt a.M., UB, Sign. Occ. 15.



Fig. 5
Matthäus Merian d.Ä., *Signiertes Titelkupfer* zu Robert Fludd, *Utriusque cosmi historia, De technica macrocosmi historia*, Oppenheim 1618, unpaginiertes Titelblatt.
Frankfurt a.M., UB, Sign. Occ. 15

befestigten Bildern um ein Medium der Korrespondenz – hier zwischen De Bry und Merian – über Fludds Bildideen und deren Verwirklichung in dem anstehenden Druck handelte. Die Bildvorlagen dürften zunächst eingelegt oder provisorisch befestigt worden sein, um in Absprache mit Fludd gegebenenfalls durch bessere ausgetauscht und um für Kupferstich und Radierung vorbereitet zu werden. Sie ließen sich so beispielsweise – unabhängig von der Arbeit mit dem Text des Manuskripts – abpausen, um die Seitenrichtigkeit des anschließenden Drucks zu gewährleisten. Kürzel wie »T«, »C« oder »m«, die Themen (wie *Theater*), Positionen in der Druckvorlage (*Caput* oder *Cap.*) oder auch Namen (wie *Merian*) repräsentieren dürften, wurden auf den Vorder-, den Rückseiten sowie auf dem Papierträger notiert, um die Bilder eindeutig zuzuordnen.

Bei den Bildern, die direkt in die Druckvorlage hineingezeichnet wurden, handelt es sich u.a. um Bilder zur *Pyramidium scientia*. Sie greifen – mit ihrer Darstellung der Elemente – Abbildungen zur *Musica mundana* aus dem ersten Teilband des Werkes wieder auf, in denen u.a. die Sonne, das Feuer und die Luft auf übereinstimmende Weise dargestellt sind. In der Druckvorlage ist der Einstich eines Zirkels zu erkennen. Es wurden Blindlinien in das Papier geritzt. Möglicherweise wurde mit Schablonen gearbeitet. In der Druckvorlage ist zudem durch Punkte, Schraffierungen und Kreuzschraffur das Erscheinungsbild von Radierungen und Kupferstichen – aus dem bereits realisierten Werk – imitiert.[27] Diese Bilder dürfte Merian aus der Druckvorlage direkt auf die Druckplatte abgezeichnet haben. Da sie symmetrisch und damit seitenidentisch aufgebaut waren, stellte dies keine Herausforderung dar.

Zusammenfassend lässt sich der Prozess der Herstellung und Bearbeitung der Druckvorlage folgendermaßen rekonstruieren: Fludd schrieb seinen philosophisch-enzyklopädischen Text vor und ließ ihn von einem Schreiber ins Reine schreiben, der dabei auf Leerräume für Bilder sowie chiromantische Skizzen zu achten hatte. Fludd korrigierte daraufhin den Text in gut lesbarer handschriftlicher Druckschrift. Er fügte zudem in etwas dunklerer Tinte magische Symbole und chiromantische Skizzen ein, die er zum Teil ebenfalls beschriftete. Die Beschriftung ist hier etwas nachlässiger ausgeführt. Fludd dürfte zudem erste Entwürfe zu den Federzeichnungen oder die erhaltenen Federzeichnungen selbst ausgearbeitet und beschriftet haben. Der Einbezug von Begriffen in die Bilder war offenbar als Mittel der Explikation von Fludds Konzepten gedacht und wurde aufgrund eben dieser Leistung bis in die Radierungen und Kupferstiche hinein beibehalten. Fludd entwarf seine Bilder insgesamt

27 Vgl. Ms. lat. qu. 15, fols. 201r, 205v, 206v, 208v, 209r-210v, 211v, 212v.

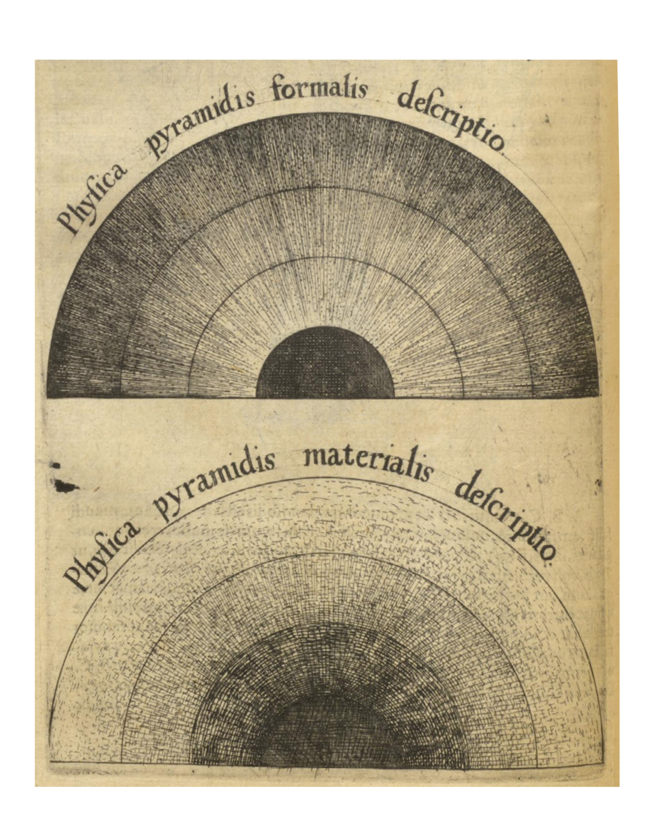


Fig. 6
Matthäus Merian d.Ä., *Physica pyramidis formalis & materialis descriptio (Hemisphären)*, aus: Robert Fludd, *Utriusque cosmi historia, De macrocosmi historia*, Oppenheim 1617, S. 166.
Frankfurt a.M., UB, Sign. Occ. 15.

so, dass man sie sich als topische Symbole gut merken kann. Dies deutet darauf hin, dass seine Bildideen methodisch mit seiner *Ars memoriae* verbunden sind. Viele seiner Bilder sind zudem geometrisch aufgebaut. Es ist plausibel, dass Fludd gerade auch diese geometrisch aufgebauten Bilder geschaffen haben dürfte, da diese sich nach der Methode Dürers, die er präferierte, mit Instrumenten wie dem Zirkel zeichnerisch vergleichsweise leicht umsetzen ließen (**Fig. 7**). Fludd legte bzw. klebte diagrammatische Skizzen und narrative Federzeichnungen in die Druckvorlage hinein. Möglicherweise verbesserte, ergänzte oder ersetzte De Bry diese.[28] Die finalisierten Federzeichnungen wurden von De Bry schließlich in Hinblick auf die auszuführenden Kupferstiche und Radierungen mit Arbeitsanweisungen wie den oben genannten an Merian übergeben. De Bry fungierte auf diese Weise als sprachlicher und medialer Übersetzer zwischen Fludd und Merian. Wahrscheinlich wurde der gesamte Prozess zudem durch eine briefliche Korrespondenz zwischen Fludd und De Bry begleitet: Die Übernahme eines schwer zu interpretierenden kleinen Zeichens für »Feuer« aus der Druckvorlage in den Druck zeigt beispielhaft,

28 Diverse Klebespuren und Reste von Papier belegen, dass Zeichnungen ausgetauscht worden sind, vgl. exemplarisch Ms. lat. qu. 15, fol. 71r.

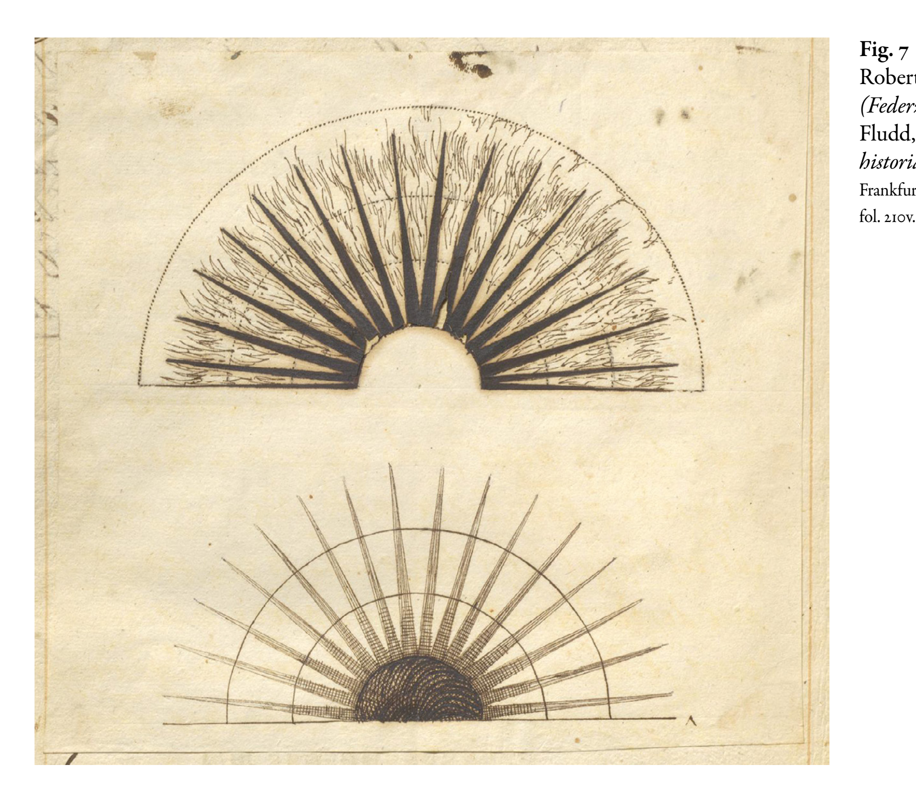


Fig. 7
Robert Fludd (?), *Hemisphäre (Federzeichnung)*, aus: Robert Fludd, *De technica microcosmi historia*, o.J.
Frankfurt a.M., UB, Sign. Ms. lat. qu. 15, fol. 210v.

wie eng die Zusammenarbeit zwischen den Protagonisten war.[29] Fludd, der die Drucklegung offenbar von London aus im Detail überwachte, sah sich dennoch veranlasst, in einer Anmerkung zu monieren, dass seine Planetenzeichen – aus seiner Perspektive leichtsinnig – seitenverkehrt wiedergegeben worden waren.[30]

Die abschließende redaktionelle Bearbeitung der Druckvorlage dürfte von De Bry ausgeführt worden sein, der sowohl den lateinischen Text als auch das Verhältnis von Text und Bild in die letztgültige Form brachte. De Bry überarbeitete die Gestaltung der Titeleien für den Letternsatz, beseitigte Doppelungen, korrigierte fehlerhafte Nummerierungen von Kapiteln, homogenisierte die Rechtschreibung – etwa im Fall von Groß- und Kleinschreibungen – und fügte entsprechend der lateinischen Grammatik u.a. Kommata ein. Die Teilbilder zum Alphabet, die sich im Kapitel zur *Ars Memoriae* über mehrere Seiten erstrecken, sind im Druck auf einer Seite zusammengefasst, was von De Bry mit Instruktionen auf den Bildrücken

29 Vgl. Ms. lat. qu. 15, fol. 40r (Schmidt-Biggemann 2018b, S. 389).

30 Schmidt-Biggemann 2018b, S. 447-448, vgl. Ms. lat. qu. 15, fol. 106r-v. Die Anmerkung stammt – im Unterschied zu der Anmerkung des Verlages ebd., S. 439 – von Fludd. Sie dürfte am Ende des Prozesses der Drucklegung, zusammen mit den Errata am Ende des Registers, eingefügt worden sein.

Fig. 8
Robert Fludd (?), *Salbung Sauls durch Samuel (Prophetia)*, Federzeichnung, aus: Robert Fludd, *De technica microcosmi historia*, o.J.
Frankfurt a.M., UB, Sign. Ms. lat. qu. 15, fol. 2r.



vorbereitet wurde.[31] Im Manuskript finden sich Korrekturen in Rötel von seiner Hand; viele Verlagskorrekturen wurden allerdings stillschweigend durchgeführt. Die Seitenumbrüche mussten für den Druck insgesamt neu geplant werden, da die Blattgröße des Manuskripts (35 × 23 cm) die des gedruckten Buches (31 × 19,5 cm) zwar etwas übersteigt, dieses jedoch eine merklich kleinere Schrifttype aufweist. Möglicherweise wurden manche Teile der – zu diesem Zeitpunkt noch ungebundenen – Druckvorlage(n) mehrmals zwischen London und Oppenheim sowie zwischen De Bry und Merian hin und her gesandt, bis Fludd und De Bry zu Ergebnissen gelangten, die beide zufrieden stellten. Sie wurden von Merian und anderen Künstlern sowie den Druckern (u.a. *Hieronymus Galler)* umgesetzt. Dieser Prozess der Drucklegung muss bei der Fertigstellung der ersten Bände zur Geschichte des Makrokosmos ab dem Jahr 1617 besonders aufwändig gewesen sein, wohingegen sich bei der Fertigstellung der Teilbände zur Geschichte des Mikrokosmos ab dem Jahr 1619 bereits einiges wiederholte und manche von Merian bereits in Form von Radierungen realisierten Bildmotive erneut verwendet und modifiziert werden konnten. Die ersten beiden Teilbände der *Utriusque cosmi historia* (zur Geschichte des Makrokosmos) ließen sich insofern ebenfalls als Vorlagen

31 Ms. lat. qu. 15, fol. 72r-v; vgl. Schmidt-Biggemann 2018b, S. 417.



Fig. 9
Matthäus Merian d.Ä., *Salbung Sauls durch Samuel (Prophetia)*, aus: Robert Fludd, Utriusque cosmi historia, *De technica microcosmi historia*, Oppenheim 1619, S. 3.
Frankfurt a.M., UB, Sign. Occ. 15.

für die Bilder des dritten und vierten Teilbandes (zur Geschichte des Mikrokosmos) verwenden. Darüber hinaus wurde auch auf heterogenes Material zurückgegriffen bzw. dieses dürfte erstellt worden sein, um bestimmte Aspekte (wie beispielsweise Schattierungen) zu verdeutlichen oder um frühere Korrekturen zu übermalen.[32] Fludd arbeitete generell mit Gehilfen (*amanuenses*), die er als Laboranten und Schreiber einsetzte. Es liegt daher nahe, dass er auch Zeichner als *amanuenses* beschäftigte und diese ihm im Prozess der Herstellung der Federzeichnungen ebenfalls zugearbeitet haben könnten – die komplette Fixierung der zurechtgeschnittenen Bildtafeln mit den Diagrammen und Federzeichnungen in der Druckvorlage erfolgte vermutlich erst nach Abschluss des Druckes, möglicherweise auf Anordnung Zum Jungens bei Aufnahme des Manuskriptes in dessen Bibliothek. Auffälligerweise wurden auch Instruktionen De Brys beschnitten, wozu es bei dieser Fixierung gekommen sein dürfte.

Die Bilder der Druckvorlage, die – vermutlich von mehreren Händen – in unterschiedlich hoher Qualität ausgeführt wurden, fungierten als Vorlagen für die Radierungen, die Merian in professioneller Qualität realisierte.[33] Es ist

32 Vgl. die lavierte Federzeichnung, Ms. lat. qu. 15, fol. 170r (vgl. Schmidt-Biggemann 2018b, S. 496). Auf der Zeichnung sind Spuren von Rötel zu sehen.

33 Zu diesen Radierungen Merians vgl. Wüthrich 1972, S. 83 und ebd. Abb. 41, 44, 45, 46.



Fig. 10
Robert Fludd (?), *Menschenpaar (Physiognomia)*, Federzeichnung, aus: Robert Fludd, *De technica microcosmi historia*, o.J.
Frankfurt a.M., UB, Sign. Ms. lat. qu. 15, fol. 144r.

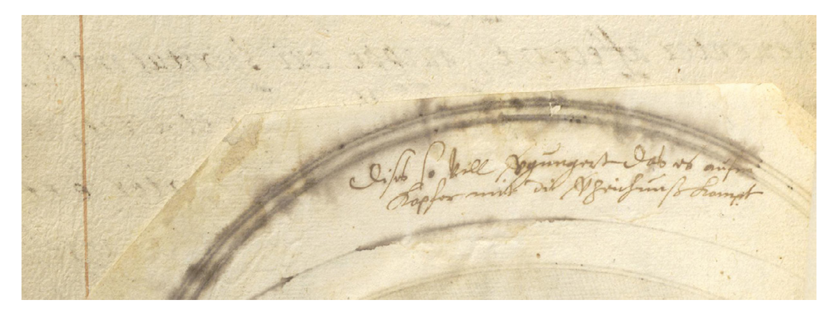


Fig. 11
Johann Theodor De Bry, handgeschriebene Arbeitsanweisung auf der Rückseite der Federzeichnung, aus: Robert Fludd, *De technica microcosmi historia*, o.J.
Frankfurt a.M., UB, Sign. Ms. lat. qu. fol. 144r.

unwahrscheinlich, dass Merian sich an den Zeichnungen der Druckvorlage beteiligte, da die Qualität dieser Zeichnungen hinter der seiner Radierungen zurückbleibt: Dies gilt insbesondere für die Darstellung der *Prophetia* und der *Physiognomia* (**Fig. 8-12**) sowie für Bilddetails wie etwa die dargestellten Füße des *Homo* (Menschen) auf dem Titelblatt (**Fig. 1-3**) und für die gescheiterte Ausführung der Zentralperspektive.[34] Merians Beitrag zum

34 Ich danke Christof Metzger, Albertina, Wien, für seine Unterstützung bei der Einschätzung der Kupferstiche, Radierungen und Federzeichnungen.



Fig. 12
Matthäus Merian d.Ä., *Menschenpaar (Physiognomia)*, aus: Robert Fludd, Utriusque cosmi historia, *De technica microcosmi historia*, Oppenheim 1619, S. 117.
Frankfurt a.M., UB, Sign. Occ. 15.

Werk Fludds betraf demnach nicht eigentlich die Bildideen, jedoch deren verbessernde Umsetzung in den Radierungen. Merian änderte beispielsweise die Darstellung zur *Prophetia* in der Radierung (**Fig. 8** und **9**): Er machte aus Fludds frommem einen heroisch aktiven Samuel, ohne seine Änderungen auch für die Radierung des Titelblattes zu übernehmen (**Fig. 4**). Er achtete also stärker auf die Qualität und Attraktivität der gedruckten Bilder als auf die Konsistenz der Bildmotive und Fludd war klug genug, dem Verlag auch bei solchen künstlerischen Entscheidungen, welche die Bildaussage modifizieren konnten, freie Hand zu lassen. Es entsprach zudem durchaus Merians Arbeitsweise, sich von den Auftraggebern nicht nur die Texte, sondern auch Vorzeichnungen für seine Radierungen liefern zu lassen. Dies lässt sich jedenfalls dem erhaltenen Briefwechsel Merians mit anderen Kunden nach seiner späteren Übernahme des Verlages De Bry entnehmen.[35] Die zum Teil eher dilettantische Ausführung der Federzeichnungen spricht insgesamt für

35 So erbat Merian 1643 von Peter Knaudt in Köthen Vorzeichnungen von Pflanzen für die Neuausgabe des Gesellschaftsbuchs der *Fruchtbringenden Gesellschaft*, vgl. den edierten Brief in Wüthrich 2009, S. 72-75.

eine starke Beteiligung des Autors Fludd an der Druckvorlage, da es unwahrscheinlich ist, dass Fludd Aufträge an Zeichner vergeben hat, die in ihrem Metier nicht professionell arbeiteten.

Abweichend von Wüthrich, der (aufgrund der »typischen Staffagefiguren und Landschaftselemente«) dazu tendierte, Merian die Bildideen zu der *Utriusque cosmi historia* zuzuschreiben, komme ich daher zu dem Ergebnis, dass nicht nur die Bildideen von Fludd stammen, sondern dieser auch den Prozess der Drucklegung seiner Bücher aktiv vorbereitete und begleitete, indem er selbst Skizzen oder sogar die erhaltenen Federzeichnungen anfertigte. Merians Beitrag zur Ikonographie der Werke Fludds – und das heißt zur bildlichen Übersetzung der philosophisch anspruchsvollen und zum Teil schwer verständlichen Texte des Naturphilosophen und Alchemikers, die von Licht und Finsternis, dem Warmen und dem Kalten und den Harmonien der Welt handeln – ist jedoch sehr hoch zu veranschlagen. Dies zeigt sich beim Vergleich der Radierungen und Kupferstiche Merians mit den Illustrationen weiterer Kupferstecher, die vermutlich auf vergleichbare Vorlagen Fludds zurückgreifen konnten, diese jedoch weniger frei handhabten. Die Qualität und künstlerische Originalität vieler dieser späteren Abbildungen bleibt weit hinter der von Merians Radierungen zurück. Da sie sich an Merian orientierten, wurde das Hauptwerk Fludds dennoch in einer weitgehend konsistenten Bildlichkeit veröffentlicht, was maßgeblich zu dessen Erfolg beigetragen hat. Gleiches gilt für den Beitrag De Brys zum Werk Fludds: Dieser ist ebenfalls als außerordentlich einzuschätzen, da De Bry die Edition und Gestaltung der luxuriösen Ausgabe insgesamt ermöglichte und verantwortete sowie als Übersetzer zwischen Fludd und Merian (sowie zwischen Fludd und weiteren Künstlern) fungierte.[36] Für die insgesamt hervorragende Interaktion zwischen Fludd, De Bry und Merian war sicherlich von Bedeutung, dass die Spiritualität des Anglikaners Fludd in der calvinistischen Offizin De Brys in Oppenheim und Frankfurt am Main auf intellektuelle Gegenliebe traf. Die Offizin De Brys dürfte nicht zuletzt durch Übereinstimmungen in der religiösen Grundhaltung dazu angespornt worden sein, bei der Edition dieses anspruchsvollen Autors an die Grenzen ihrer eigenen Kapazitäten zu gehen. Auf diese Weise wurde ein einzigartiges Buch- und Bildkunstwerk geschaffen.

36 Eine mangelnde Konsistenz ist allerdings bei den Bildern aus der Werkstatt De Brys zur *Anatomie* Fludds gegeben. Zur Genese dieser Abbildungen vgl. Frietsch 2022b; Frietsch 2023. Zu Wüthrichs Einschätzung vgl. Wüthrich 2007, S. 216.

The *spiritus rector* and the Artistic Inventor

Maier's and Merian's images for the *Atalanta fugiens*

Ivo Purš

Sources and structure

The invention of the printing press in the mid-15th century was a major impetus for the development of alchemical literature since a wider audience could be reached. At the same time, new possibilities for illustrating alchemical texts arose thanks to the development of new graphic techniques. The use of copperplate and etching replaced simple and artistically insignificant woodcuts and took book illustration to a whole new level. In the late 16th century and during the first decades of the following century, we therefore encounter the most valuable manifestations of alchemical iconography in printed books, both in terms of their symbolic richness and artistic sophistication.[1]
It was primarily thanks to two important publishers, Johann Theodor De Bry[2] in Oppenheim and Lucas Jennis[3] in Frankfurt am Main, who contributed to this apogee of alchemical book illustration.[4] One of the most valuable gems of this production was the emblematic book *Atalanta fugiens*,[5] published by Johann Theodor De Bry in Oppenheim in

1 Obrist 1982; Obrist 2003; Lennep 1985; Klossowski de Rola 1988; Hartlaub 1991; Gabriele 1997; Abraham 1998; Völlnagel 2004; Völlnagel 2012; Forshaw 2020b; Rampling 2022.
2 Benzing 1967, pp. 2952-2978.
3 Lucas Jennis was the stepson of Johann Israel De Bry, brother of Johann Theodore, with whom he trained as an engraver. Trenczak 1965, pp. 324-337.
4 Wagner 2021/23.
5 The full title of the work is *Atalanta fugiens, hoc est, Emblemata nova de secretis naturae chymica, Accommodata partim oculis & intellectui, figuris cupro incisis, adjectisque sententiis, Epigrammatis & notis, partim auribus & recreationi animi plus minus 50 Fugis Musicalibus trium Vocum, quarum duae ad unam simplicem melodiam distichis canendis peraptam, correspondeant, non absq[ue] singulari jucunditate videnda, legenda, meditenda, intelligenda, dijudicanda, canenda & audienda: Authore Michaele Majero Imperial[is] Consistorii Comite, Med[icinae] D[octore] Eq[uite] ex[empto] & c.* German translation

Berit Wagner/Corinna Gannon (Hg.), OPUS MAGNUM · Matthäus Merian d.Ä. und die Bebilderung der Alchemie, 2024.
https://doi.org/10.11588/arthistoricum.1311.c19538

two editions in 1617 and 1618.[6] This work was written by the physician Michael Maier (1569-1622),[7] who devoted most of his life to searching for and producing an alchemical ›universal medicine‹, while the exquisite illustrations were designed and engraved by Matthäus Merian the Elder (1593-1650).[8] The book contains fifty emblems, each of which consists of a *lemma* (title or motto), a *pictura* (image) and a *subscriptio* (often an epigram).[9] For the titles of his emblems Maier selected Latin quotations mainly from medieval alchemical treatises, especially from the anthology *Artis auriferae, quam chemiam vocant antiquissimi authores* (1572). He wrote an epigram based on each title-quotation, to which he added a two-page commentary. In these commentaries, he demonstrated a rich knowledge of alchemy, mythology, medicine, history, astronomy or geography, yet all symbolically related to the alchemical theme of the emblem. Maier supplemented his poems with fifty fugues, forty of which he took from a collection of short, three-part vocal pieces, or ›waies‹, published by the English composer John Farmer in his *Divers & Sundry Waies* (1591).[10] Their notations, accompanied by a German translation of the title and epigram, form a visual counterpart to the emblems in the book.

The concept of the book as a compilation of fifty quotations in the form of emblems methodically follows the medieval tradition of florilegia and writings comparing the views of important alchemical authors. A typical example of such a florilegium is the treatise *Rosarium philosophorum*,[11] from which Maier also drew extensively. In this type of alchemical literature, the aim was not to select identical statements from different treatises, but to collect often obscure statements and to suggest their

1709, see Hofmeier 2007a. English translation Godwin 1989, and *Furnace and Fugue* 2020 (from this edition I take the English quotations with some modifications).

6 The second edition differs from the first only in the addition of Maier's portrait on p. 11, first used in Maier 1617c.

7 Among the basic works on the life of Michael Maier we can mention: Figala/Neumann 1990, pp. 34-50; Figala/Neumann 1994, pp. 121-147; Figala/Neumann 1995, pp. 651-664; Neumann 1993, pp. 307-326; Leibenguth 2002; Tilton 2003; Hausenblasová/Purš 2016, pp. 335-365.

8 Wüthrich 2007. From the books published by Johann Theodor De Bry, Merian illustrated Maier 1617b and Maier 1618b. The etchings in Maier's prints published by Jennis are probably by Balthasar Schwan (died c. 1624). ► Konrad, p. 309-312.

9 It is a three-part structure of humanist emblems which could have had different variations and deviations. The third part, the *subscriptio*, varied greatly in scope, from a simple sentence to a poem of varying length. See Heckscher/Wirth 1959; Henkel/Schöne 2013, p. XII; Beck 2016, p. 137; Daly 2014, p. 28. In our text, we will refer to the three parts of the emblem as title, image and epigram.

10 Ludwig 2020.

11 Its first printed edition is part of the second volume of the collection *De alchimia opuscula complura veterum philosophorum* compiled by Cyriacus Jacob (1550).

connection by comparing them. It was therefore a specifically alchemical conception of concordance.[12]

Although the *Atalanta fugiens* is the work of an experienced author who had been working on a ›universal medicine‹ for fifteen years at the time of publication, the basic principle of collecting statements by alchemical authorities takes this work back to the early years of Maier's study of alchemy at the beginning of 17th century. Maier was then staying with a wealthy patron on a study tour to the Baltic where he had an extensive alchemical library at his disposal. While studying there, he soon realized that an extraordinary effort was required to understand alchemy. He therefore approached the task with all the erudition that his university studies had given him, comparing different views on the theoretical aim of the art, on the philosophical substance, and on the procedure and course of laboratory work.[13] The *Atalanta fugiens* can thus be seen as Maier's presentation of the ideas and arguments that helped him to penetrate this opaque and intricately structured subject. The reader is invited to reconstruct the relationships between the emblems through his or her own interpretive efforts, and thus find the key to their meaning.

However, the *Atalanta fugiens* should not be understood as a theoretical manual on alchemy,[14] and certainly not as a mystical manifestation of ›spiritual alchemy‹.[15] This view was widespread in the older literature on Maier. During the last decades, though, it has become clear from newly discovered sources on his life,[16] that his research and aspirations were not only theoretical but also practical.[17] Maier was a physician who had kept a

12 Telle 1980a, p. 73.

13 *Mox, ut moris mihi fuerat in reliquis disciplinaru[m] generibus, quicquid legi in chemicis, in ordinem seum methodum redigere praesumpsi; à vocabulis facto initio; in quâ significatione hîc aut alibi posita fuerint; deinde ad res perveniendo. … Nam, ne de diversis authoribus dicam, unus idemq[ue] author … nec secum in rebus ac verbis convenire mihi videbatur.* (Immediately, I also began to compare everything I had read in chemistry books methodically, as was my habit in other sciences. I started off by comparing the meaning of individual words used in different places and then I moved on to the subject itself. … I had the feeling that one and the same author … did neither agree in substance or words with other authors, nor with himself.) Maier 1609, pp. Aiijv-[Aiiijr]. See also Leibenguth 2002, p. 37; Tilton 2003, p. 64.

14 »The multiple levels of exegesis (chymical, physical, arithmetical, musical, geometrical, and astronomical) suggested by Maier in his discussion of Emblem I avoid any suggestion that *Atalanta fugiens* or its mytho-chymical content should be construed as a ›spiritual‹ work.« Forshaw 2020a.

15 Yates 1972, pp. 81-90.

16 See note 7.

17 As he says in the dedication of the last book published during his lifetime, a considerable part of his life was *spent and wasted* not only in the study of mathematics and the investigation of all that Heaven and Earth contain, but also in the practice of medicine

reserved distance to the ›hermetic science‹ in his youth. After having completed his medical studies, however, he became personally acquainted with the effect of an alchemical ›universal medicine‹ that quickly cured a seriously ill and incurable patient. After this experience, Maier devoted his life to producing it.[18] Because of alchemy's bad reputation at the time, he consistently called himself a *philosopher and physician*[19] and referred to his field of research as *chymia* or *chemia*.[20] His search for a ›universal medicine‹, however, followed the same path that led to the *lapis philosophorum* and that the main protagonists of medieval alchemy had set out in their writings.[21]

The *Atalanta fugiens* was greatly influenced by another of Maier's works published three years earlier. It was his *Arcana arcanissima, hoc est hieroglyphica aegypto-graeca vulgo necdum cognita* (1614)[22] that made Maier famous as one of the most important protagonists of alchemical interpretation of ancient mythologies. This was a line of alchemical research that became prominent in the 16th century in the context of the general return of humanist culture ›ad fontes‹ whose antecedents already date back to

by investigating the universal hermetic philosophy, on which he expended *an incredible amount of labor, experimentation, error and repetition, trouble and expense*. Maier 1622, pp. [A3v]-A4r; Leibenguth 2002, pp. 124-125.

18 Maier began his work on the production of this medicine at Easter 1604 and over the next year and a half he produced a *true universal medicine of a vivid yellow colour* which he used to *cure many diseases*. It was not, however, a universal medicine in its perfect form, for the fourth and final stage of its production could not be completed during the next two years. According to a letter to August of Anhalt-Plötzkau dated 10 August 1610, the reason for the failure was that Maier lacked *true fire*. Also, the enormous expense forced him to interrupt his work. Maier produced this medicine repeatedly during his lifetime, but his constant existential and health problems, which culminated with the beginning of the Thirty Years' War, continually hampered him in this endeavour. His remedy was probably essentially the same as the *aurum potabile* of the London physician Francis Anthony, with whom he became acquainted during his stay in England from 1611 to 1616, and in whose defence he wrote the *Apologia veritatis illucescentis, pro auro potabili* (1616). Maier 1609, pp. Cr-Cv; Figala/Neumann 1995, p. 657; Lenke/Roudet/Tilton 2014, pp. 5-9.

19 *Alchymista neque sum, neque esse desydero, at philosophus Medicus*. Letter to August of Anhalt-Plötzkau, dated 10 August 1610. Quoted by Neumann 1993, p. 309, note 6. Let us add that alchemists traditionally referred to themselves as philosophers since the Middle Ages.

20 This term was to be formed by purging the original Greek term of the Arabic prefix ›al-‹. See Duval 1593, pp. 3-4. Yet, the terms ›chymia‹ and ›alchemy‹ were used synonymously until the 17th century (Halleux 1979, p. 47). The use of the term ›chymia‹ for early modern alchemy proposed by Lawrence Principe and William Newman is now widely accepted. See Newman/Principe 1998, pp. 32-65. Since we are dealing with the issue of alchemical iconography as a phenomenon continuously covering the period from the 14th to the 18th century in our text, we will continue to use the terms ›alchemy‹ and ›alchemical‹.

21 Karpenko 2018, pp. 85-96.

22 Matton 1982; Matton 1987, pp. 211-216; Harzer 2002, pp. 319-332.

medieval alchemical literature.[23] It was part of a more widely shared belief that the myths of Egyptian, Greek and Roman antiquity concealed natural philosophy in encrypted form.[24]

The *Arcana arcanissima* surpassed all that had been produced in this field up to that time in erudition and scope. On this publication, Maier built in the *Atalanta fugiens*. He conceived his book of emblems on the basis of an alchemical interpretation of the myth of Atalanta and Hippomenes,[25] which he took from the work of Giovanni Bracesco, one of his predecessors in the field of what became known as mythoalchemy.[26] According to Bracesco, *Atalanta is our very living and very light water, which is coagulated and firmed by sulphurs*.[27] The story is introduced by Ovid in his *Metamorphoses*, X, 560-705, and Maier, in the introductory stand-alone poem of his work, interprets it in accordance with Bracesco as the interaction of the two basic alchemical principles of the metals, Mercury and Sulphur.[28] The former, represented by Atalanta, is volatile and must be fixed by the latter which is personified by Hippomenes. The two figures compete in a race in which Hippomenes outruns Atalanta by successively throwing before her three golden apples which he had been given by the goddess Venus.[29] By winning the race, Hippomenes takes Atalanta as his wife, and when embracing in the temple of Cybele, *overwhelmed with love*, the goddess transforms them into a pair of red lions.[30] This, according to Maier, is an allusion to the result of the alchemical work, a philosophical stone and a universal medicine.

The threefold structure of Mercury, Sulphur and the golden apple, which provides the connection between these two principles, runs through the whole of Maier's book. It corresponds to the threefold structure of the emblems (title, image and epigram), the threefold structure of the fugues

23 Telle 1980b, pp. 135-154; Kahn 2017a, pp. 165-178; Forshaw 2020a.

24 Seznec 1972, pp. 219-256; Wels 2010, p. 190; Forshaw 2020a.

25 Maier 1614, pp. 86-87.

26 Giovanni Bracesca da Iorci wrote two treatises: *Il legno della vita* (1542) and *La espositione di Geber* (1544). In 1548, they were published in Latin. Matton 1995, p. 77. In the *Arcana arcanissima*, Maier adopts some of his interpretations but at the same time criticizes them in the preface as insufficiently systematic. Maier 1614, p. [A2v].

27 *Atalantos, hoc est, aqua nostra velocissima, & levissima, cum sulphuribus & coagulatur & firmatur*, Manget, 1702, Bd. 1, p. 567 N° 94.

28 These principles are not equal to the modern elements Hg and S and share only some similar characteristics. Ganzenmüller 1938, pp. 139-144; Newman 1998, pp. 288-290.

29 Maier differs from Ovid's text by identifying the apples from Venus's sacred garden with the apples from the garden of the Hesperides, as this fits his interpretation. In the *Arcana arcanissima* Maier interprets them as the fruits of the solar, mineral tree, which are the result of ›Herculean labours‹, i.e. alchemical labours. Maier 1614, pp. 81-84.

30 Maier 1618a, p. [2].

and the threefold way in which the book is to be studied, namely by *seeing and hearing, as also the understanding itself*.[31] As for the themes of each emblem, only seven are mythological, 42 themes were taken from medieval alchemical treatises and one comes from the Old Testament.[32] The mythoalchemical themes are mainly dealt with in Maier's commentaries on the emblems, where he, for example, mentions the Golden Fleece seven times.[33] Therefore, they can be described as a manifestation of his ›applied‹ mythoalchemy.

The cornerstone of the *Atalanta fugiens* were epigrams. It should be emphasized that Maier considered poetry to be the oldest and most basic form of textual transmission of alchemical knowledge.[34] According to him, the scholar must therefore be familiar not only with rhetoric and ancient languages but also with poetry, which was supposedly created only to express chymical allegories and images.[35] Maier abundantly applied this conviction in practice for he wrote poetry all his life.[36] The little book *Hymnosophia, seu meditatio laudis divinae* stands at the beginning of his literary output. It is a collection of forty hymns praising God and the Holy Trinity for the gift of a ›mystical‹ or universal medicine, which was also a divine gift. The author printed this small volume in Prague in 1609, doubtlessly to be presented to Emperor Rudolf II, along with his treatise *De medicina regia et vera heroica, Coelidonia*, which contains his own *curriculum vitae* and an account of his experiences in seeking and using the ›universal medicine‹.[37]

Maier was probably already working on musical poems similar to the ones he later wrote for the *Atalanta fugiens* during his stay in Prague from 1608 to 1610.[38] It was probably at the same time that he developed the idea of creating a ›multimedia‹ emblematic book. The list of Maier's works that accompanied the manuscript treatise he sent to Moritz of Hessen-Kassel in April 1611, from whom he had sought support after

31 Idem, pp. 8-9.

32 Jong 1969 analyzed the sources in her seminal work.

33 One cannot agree with Friedmann Harzer's view that there are no important mythoalchemical themes in the *Atalanta fugiens*, since Maier is said to have deliberately avoided those myths that occur regularly in the context of alchemy. See Harzer 2002, p. 324.

34 Wels 2010, p. 192.

35 Maier 1617b, p. 15; Beck 1991, pp. 82-83.

36 During his medical studies at the University of Padua from 1595 to 1596, he was awarded with the title *poeta laureatus*. Maier 1609, p. Aijv; Leibenguth 2002, p. 32.

37 Both books are preserved in The Royal Library in Copenhagen in a single copy, shelf mark 12-159, 4°. See Figala/Neumann 1994, pp. 121-147; Figala/Neumann 1995, pp. 651-664; Neumann 1993, pp. 307-326; Leibenguth 2002, pp. 24-64; Tilton 2003, pp. 38-68; Hausenblasová/Purš 2016, pp. 335-365.

38 About Maier's stay in Prague: Hausenblasová/Purš 2016, pp. 335-365.

having left Prague, seems to indicate this. Among other things, the title of the following work is mentioned in this document: *Hermetis Melica; opus musicum cum germanicis et latinis textibus chemicis; tam intellectui quam sensibus accomodatum 4. et 3. vocibus absolutum*.[39] Likewise, the *Atalanta fugiens* contains musicalized Latin verses accompanied by their German translations, and on its title page we find a similar formulation: *Emblemata nova de secretis naturae chymica accommodata partim oculis & intellectui ... partim auribus & recreationis*.[40]

Maier's hymns from Prague were the forerunners of his *Cantilenae intellectuales de phoenice redivivo* (1622),[41] written in the penultimate year of his life, which celebrate the phoenix as a ›philosophical fire‹ and graduate to soaring praise of the ›divine mysteries‹ and a sincere confession of Maier's faith. These poems were written to be sung, which was related to the author's belief that the mathematically describable, harmonic and musical laws of the cosmos could be applied to the operations of practical chymistry.[42] Although the medieval conception of music's preeminence as a reflection of cosmic harmony[43] was replaced by the dominance of the visual arts, especially painting, during the Renaissance, Maier went against this current with his high appreciation of music. His belief in a union of poetry and music was deeply rooted in the Pythagorean concept of universal harmony.

Maier's encounter with Merian

If poetry and music accompanied Maier's work from its beginnings, it was only thanks to his collaboration with Matthäus Merian the Elder for the emblems of the *Atalanta fugiens* that allowed the visual symbolism to develop fully in some of his books. With these illustrations, alchemical iconography reached its apex in the 17th century.[44] According to Lucas Heinrich Wüthrich, Merian presents the obscure alchemical doctrine in

39 Universitätsbibliothek Kassel. Landesbibliothek und Murhardsche Bibliothek der Stadt Kassel, 2° Ms. chem. 11, 1, f. 64v, quoted by Leibenguth 2002, p. 47, note 119. One of these poems (*Ex Odâ Hermetidis Melicae*) is printed after the preface to the reader in Maier 1609, p. [***v].

40 Maier 1618a, title page.

41 Leibenguth 2002.

42 Idem, p. 83.

43 The Pythagorean conception of music as a reflection of the harmony of the celestial spheres and the fixed part of the *septem artes liberales* was transmitted to the Western Middle Ages by the philosopher Boethius (ca. 480-524). See Hammerstein 1990, p. 20 and passim.

44 Praz 1964, p. 15.

brilliantly simple and clear images to the reader, which makes it likely that he was familiar with the ›arcane science‹.[45]

The question in how far Merian was acquainted with alchemy is difficult to answer. While we know that he became interested in unorthodox religious and philosophical currents during the later part of his life,[46] we are not informed about his interests at the time of the creation of the etchings for the *Atalanta fugiens* when he was only 24 years old. He was probably rather devoted to his artistic training and the development of his extraordinary talent than to reading lengthy alchemical treatises.[47] However, he could also have accessed alchemy through the ›back door‹, namely the art of etching itself, as Corinna Gannon has shown convincingly.[48] Last but not least, Merian's artistic imagination clearly shows that an intuitive grasp and understanding of alchemical themes must have been pre-arranged in his mind, which is not entirely unusual for an artist. According to Maier, before beginning laboratory work, one must imagine everything, which corresponds to the artist's ability to create an internal image and then capture it with pencil, pen, stylus or brush:

> *For you will be disappointed if, prepared and ripe, you do not spend a whole year and even longer in meditating on the material already known in the miraculous agreement of the authors and nature, and over all the partial works fix in you the true idea without expense and labour.*[49]

Merian's first work to prove his skill as illustrator of alchemical literature was his etching for the title page of *Examen fucorum pseudo-chymicorum detectorum* (1617) (**Fig. 1**), a polemical and satirical depiction which documents Maier's conception of learned chymistry and his fierce dislike of the impostors who were responsible for its bad reputation at the time. In this essay, Maier presents, analyzes, and exposes a total of 56 fraudulent practices.[50]

45 Wüthrich 1993b, p. 9; Wüthrich 1972, pp. 84-89.

46 Wüthrich 1993b, pp. 13-15; Wagner 2021/23.

47 In this respect, Merian certainly could not meet the requirements that Maier himself required from an adept's education. See note 56.

48 Gannon 2021a; ▸ Gannon, p. 263-270.

49 *Nam frustraberis, nisi integrum annum & eo amplius in meditationibus de materia iam nota, in authorum & naturae consensu mirifico, omnibusq[ue] operationum partibus, maturus & expeditus consumpseris, ad ideam veram ammo tuo prius, absq[ue] impensis & laboribus, fixeris*. Maier 1609, p. [(***v)].

50 The description of these fraudulent practices was taken, with a few additions and extensions, from Heinrich Khunrath's *Trewhertzige Warnungs-Vermanung eines getrewen Liebhabers der Warheit* (1597). See Beck 1991; Karpenko 2015, pp. 98-101.



Fig. 1
Matthäus Merian the Elder, title page for: Michael Maier., *Examen fucorum pseudo-chymicorum detectorum*, Frankfurt a.M. 1617.
Paris, Bibliothèques d'Université Paris Cité.

If we compare this etching with the illustrations on the title pages of the two educational poems Maier published at the time without collaborating with Merian, we see a significant difference in their conception. In the *Lusus serius* (1616),[51] the assembled representatives of animals, plants and minerals, presided over by a human, elect Mercury as their king. In the *Jocus severus* (1617),[52] the assembly of birds judges an owl which is initially supposed to be condemned for its ›crimes‹. Yet, the phoenix, who presides over the trial, finally declares the owl their queen. The title pages of both books merely depict the animals in a row without any indication of their relationships to each other; only the presiding judge is placed in the center.
Merian's illustration for the *Examen fucorum* is of considerably more informative value, since it reveals the basic position Maier takes in the treatise, as well as some of its nuances. In the introduction, he emphasizes that the impostors are beautifully and sumptuously dressed and boast of rings, necklaces as well as gold and silver objects. Their laboratories are said to be equipped with all kinds of instruments and a large number of

51 Leibenguth 2002, pp. 493-495; Tilton 2003, p. 132.
52 Leibenguth 2002, p. 511; Tilton 2003, pp. 131-132.

artistically crafted furnaces.[53] Merian portrayed them as a bevy of fashionably dressed characters who clamor for attention. Behind them is a beehive with a swarm of drones in allusion to the ambiguity of the book's title.[54] The true chymist is depicted as their opposite, preferring a modest life of seclusion, plain clothes and a simple furnace.

In the book, Maier describes the true artist not only as a simple follower of Nature, but also as a scholar who must have extensive knowledge in many fields.[55] Merian marks this important aspect with the modest, yet eloquent symbol of an owl sitting on a large brick furnace. This attribute of the goddess of wisdom, Pallas Athena, refers to the necessity of nightly vigil in study and work and to the solitude of the noble spirit,[56] the opposite of the impostors' attitude. In the depiction, this is also contrasted by the dark interior of the laboratory, which the chymist defends with his pincers as his *privatissimum*, and the sunlit interior as the ›operating space‹ of the impostors.

Here, Merian created his type of ›chymical artist‹, whose appearance is both realistic and fantastic, and which subsequently became a characteristic of his iconography, also in the *Atalanta fugiens*. He translated Maier's instructions into a compact form of high artistic quality. From the diachronic description of the attributes mentioned in the text, he thus created a unique and synchronous artistic artifact. Maier undoubtedly realized how much he could develop the visual accompaniment of his works thanks to Merian, thus creating works with a richer narrative value. And this opened the way for the creation of the ›Emblembuch‹ *Atalanta fugiens*.

53 Maier 1617b, p. 11; Beck 1991, p. 74.

54 The term *examen* in the title of the work means ›test‹ or ›examination‹ but also ›swarm of insects‹, especially in the sense of a new beehive. *Fucus* is then both ›false ornament‹, ›pretence‹ or ›deception‹, but may also stand for ›bee drone‹. The title of the book can therefore be translated in two ways: *Investigations of the exposed pseudo-chymical impostors [made] for the love of the lovers of truth*, or *Swarm of pseudo-chymical drones*.

55 A true *Artifex chymicus* must have, in addition to knowledge of docimastic and mineralogy, a perfect knowledge of grammar, rhetoric and logic. These are necessary for the proper understanding and interpretation of treatises whose scientific language is Latin and whose oldest form is poetry. He must also have a command of the other disciplines of the *septem artes liberales*, such as geometry, arithmetic, astronomy, physics, and above all medicine, since from these disciplines almost all authors adopt their expressions and allegorical paraphrases. See Beck 1991, pp. 81-92.

56 In *Jocus severus* Maier says of the owl, he finds it fitting to live in sweet solitude as its strength lies in the contemplation of its noble spirit. The animal is called *Noctua* because it lives in the darkness, like those working at night. Maier 1617a, passim.

Cooperation and inspiration

The creation of the *Atalanta fugiens* was influenced by the fact that Maier, according to his own words, wrote several treatises in haste while in Frankfurt am Main between 1616 and 1617. At that time, he was ill and short of funds. In a letter to the town physician Johann Hartmann Beyer (1563-1625), dated 28 October 1617, he recounted his difficult life situation, writing that a year earlier, after his return from England, he had been stricken with a severe and prolonged illness, *quartana*,[57] which had been plaguing him for a year. Although he had originally intended to go to Prague[58] and even though he had no more than one or two books at hand, nor any scholarly friend from whom he could have borrowed a few books, he returned to his studies. So, ill and bedridden for most of the time, he wrote commentaries *relating to chymia*, some of which were already in print while he was preparing others *for the next market*. He was rather motivated to publish these books by the hope of a slight profit than by the conviction that they were mature works. In his haste, he wrote *six or seven chymical treatises* with a *hot pen*,[59] hoping to obtain the funds for his projected journey.[60]

Considering the time schedule in which Maier's books were published between 1616 and 1618, it is certain that the *Atalanta fugiens* was part of these *six or seven chymical treatises*.[61] Its dedication is dated August 1617 in Frankfurt. Maier's ›hot pen‹ becomes evident especially in the commentaries on the emblems, which indeed appear disjointed on first reading, and

57 Malarial fever, recurring every fourth day. According to the contemporary conception, the frequency of its manifestations corresponded to the circulation of the elements in the human body, thus manifesting itself on a day dominated by fire.

58 He had already announced this plan in September 1616 in the *Epistola dedicatoria* of his book *Lusus serius*. Maier 1616b, p. 5.

59 Frankfurt am Main, UB, MS Ff. J. H. Beyer A. Nr. 161, p. 207v: *Interea ad ſtudia mihi recursus, etiamsi vix unum aut alterum penes me librum habuerim, nec amicum ullum ex literatis, a quo mutuo authores paucos acciperem. Atque sic aeger plaerumque haerens lecto nonnulla commentatus sum, ad chymiam ſpectantia (quorum quaedam praelo subjecta sunt, quaedam subiicienda ab aliis reservantur ad proximas nundinas) lucello, quod inde evenit, magis incitatus, quam maturitate et emendatione ipsorum opusculorum: Tractatus itaque chymicos 6 vel 7 calente calamo deproperavi, ſperans me hac via, tantum lucraturum, quo in locum praefixum commode transmearem.* Quoted by Leibenguth 2002, pp. 466-468. Cf. Tilton 2003, pp. 131-132; Wagner 2021; ▸ Wagner, p. 33-66.

60 As Maier later complained in his letter of 14 January 1622 to Gebhardt Johann von Alvensleben (1576-1631), from whom he sought patronage, he lost money on the publication of his *Emblemata* because he was paid 21 Batzen per sheet by the distributor, but the cost of printing one sheet was 25 Batzen (1 Reichsthaler was equal to 23 Batzen). Lenke/Roudet/Tilton 2014, pp. 18, 30-31.

61 Tilton 2003, pp. 131-132.

their connection with the epigrams is very variable. Maier either comments on only part of the idea expressed by the emblem or he is more or less distant from its theme. He demonstrates his medical knowledge, but also does not hesitate to tell various bizarre or miraculous stories. Sometimes, however, he just piles up quotations or somewhat tediously calculates similarities of mythological or symbolic themes.[62] Compared to the *Arcana arcanissima*, his interpretation is therefore unsystematic, even within the framework of contemporary conventions. Let us add, however, that this does not detract from the book's appeal, for it demonstrates Maier's ability to find analogies in an extremely wide range of subject areas.

While Maier was bedridden in Frankfurt for most of 1617, Merian was staying in Oppenheim (until 1618), and occasionally went to Frankfurt to see the printers who worked for De Bry and Jennis.[63] He could have met Maier on that occasion. Let us assume that the etchings for the *Atalanta fugiens* were based on the titles and epigrams which Maier handed to Merian personally and which he had already completed together with the fugues. Certainly, Maier also gave him instructions for the title page, and it is likely that Merian received some additional requests for the illustrations, especially for those cases which differ from the title and epigram. However, it is questionable whether Maier had the opportunity to inspect Merian's drafts and possibly correct them, or whether he was only able to see the finished prints.

Maier's instructions were not necessarily only textual, as he sometimes supplemented his manuscripts with drawings. We find one of them in the manuscript of a treatise he sent to Moritz of Hessen-Kassel after 29 April 1611.[64] In the drawing, Maier illustrates the eighteen steps of the ladder ascending the ›philosophical castle‹ located on the summit of the mountain (**Fig. 2**). The drawing has a didactic character: the figure on the left represents an ›eager man‹ trying to reach the castle the wrong way without using a ladder. If Maier had provided Merian with similar sketches to capture the main motifs, it would have been logical for

62 »Die *Discursus* dienen weniger einer Erklärung der Embleme als deren Auslegung, wobei ›Auslegung‹ so zu verstehen ist, dass zuweilen mehrere Deutungsmöglichkeiten des Emblems gegeben werden, zuweilen aber auch das Emblem nur den Ausgangpunkt für eine Reihe von lose miteinander verbundenen Reflexionen angibt.« Wels 2010, p. 151.

63 Wüthrich 1993b, p. 9.

64 *Scala arcis philosophicae gradibus octodecim distincta, de quibus ordine sequenti pagina, de tribus vero inferioribus hoc tractatu agitur*. Landesbibliothek und Murhardsche Bibliothek der Stadt Kassel, 2° Ms. chem. 11 [1, fol. 47r-64v, in: *Moritz, Hessen-Kassel et al. Sammlung Alchemischer, Medizinischer Und Technischer Consilien an Landgraf Moritz – Alchemische Rezepte*. [1601/1625] 1st quarter of the 17th c., mainly Kassel.

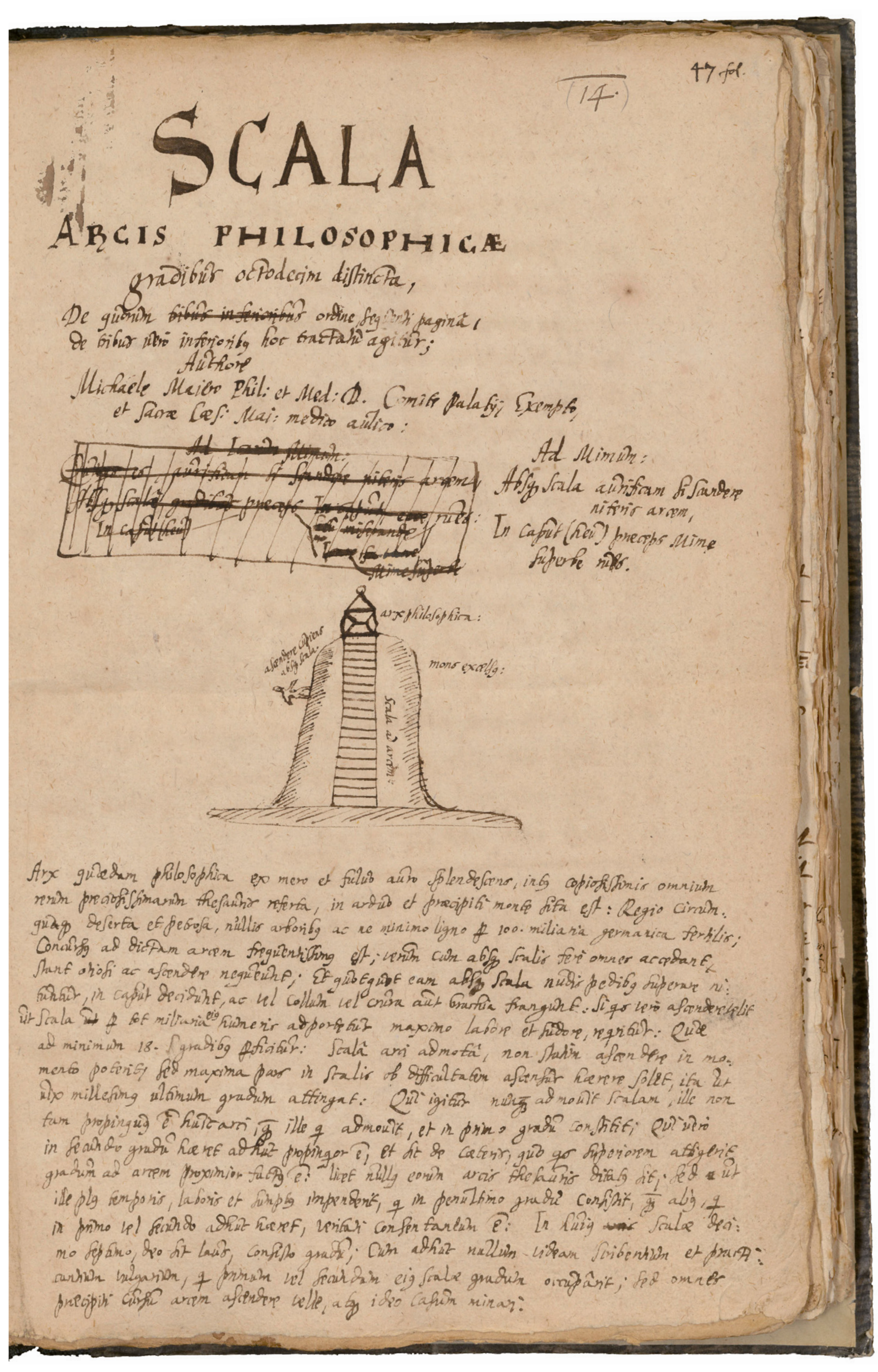


Fig. 2
Michael Maier, *Scala arcis philosophicae gradibus octodecim distincta, de quibus ordine sequenti pagina, de tribus vero inferioribus hoc tractatu agitur*, 1st quarter 17th c.
Kassel, Landesbibliothek und Murhardsche Bibliothek der Stadt Kassel, 2° Ms. chem. 11 [1, fol. 47r.

the artist to add landscape backgrounds.[65] The question is whether the choice of the landscape was always at Merian's discretion, or whether some landscape backgrounds, such as those with ancient ruins, were decided by Maier.[66]

Merian approached Maier's texts and instructions with great discipline and restraint, creating not variations but pictorial parallels to the main themes of the epigrams. Although he respected the division of roles between the inventor of the concept and its artistic elaborator, he approached the task very creatively, and his ability to synthesize the given motifs contributed to the creation of a new and distinctive type of depiction in which the alchemical and aesthetic aspects were mutually reinforcing. Merian's fidelity to Maier's texts and instructions resulted from the close semantic relationships between title, image, and epigram, as will be shown below. This did not prevent Merian from using other artists' prints as models which he adapted to his use.

As has already been pointed out, Merian borrowed models from Antonio Tempesta's *Metamorphoseon sive transformationum Ovidianarum libri quindecim* (1606).[67] Etching no. 96 (**Fig. 3**) was used for emblem 38, with Adonis replaced by Mercury (**Fig. 4**).[68] Similarly, Tempesta's etching no. 98 with the inscription *Apri dente Adonis interimitur* is used with necessary changes for emblem 41 to which we shall return.[69]

Tempesta's etching no. 97 with Hippomenes triumphing over Atalanta with the help of Venus may have served as a model for the title page of the *Atalanta fugiens* where Merian incorporated the pictorial motif into the overall composition.[70] Some elements of the depiction were also taken from other works, such as the motif of Jupiter giving birth to Pallas Athena from his head in emblem 23[71] which was taken from the 4th emblem

65 Wüthrich identified the village of Berg (today a part of Stuttgart) on the etching for emblem 36 of the *Atalanta fugiens*, a combination of motifs from Basel and Frankfurt on emblem 7, the Frankfurt Cathedral on emblem 28, Oppenheim on emblem 19 and probably Strasbourg on emblem 12. Wüthrich 1964, p. 13.

66 ▸ Hofmeier, p. 91-122.

67 The full title is *Metamorphoseon sive transformationum Ovidianarum libri Quindecim aeneis formis ab Antonio Tempesta florentino incisi, et in pictorum, antiquitatisque studiosorum gratiam nunc primum exquisitissimis sumptibus a Petro de Iode Antverpiano in Lucem editi*, 1606.

68 Maier 1618a, p. 161. Cf. Schömann 2021. See Dekker 2010, p. 25; Veldman 2001, p. 78.

69 Dekker 2010, p. 25, 28 The author also cites Tempesta's etching 136, *Circe concubitum detestatur Picus* as a model for the figure of Natura in emblem 42, and finds various partial models for emblem 49 in several other Tempesta etchings. I do not find both of these identifications as convincing as those for emblems 38 and 41.

70 Dekker 2010, p. 26.

71 Maier 1618a, p. 101.



Fig. 3
Antonio Tempesta, *No. 96*, in: *Metamorphoseon sive transformationum Ovidianarum libri quindecim*, Antwerp 1606.
Paris, Bibliothèque nationale de France.



Fig. 4
Matthäus Merian the Elder, *Emblem 38*, in: Michael Maier, *Atalanta fugiens*, Oppenheim 1618.
Frankfurt a.M., UB, Sign. 8° P 5.75.
▸ p. 109, Fig. 10.

with the motto *Juppiter Palladem parit* from the book *Mikrokosmos – Parvus mundus* (1579).[72]
In some cases, the motifs adopted by Merian may have had a more complex history and may have migrated between engravers more than once. This is the case for two designs that Merian took from the work of the imperial engraver Aegidius Sadeler II (c. 1570-1629),[73] published under the title *Theatrum morum. Artliche gesprach der thier mit wahren historien den menschen zur lehr* (Prague 1608),[74] just at the time when Maier arrived in Prague. Sadeler himself took them from etchings by the Flemish painter, printmaker and engraver Mark Gheeraerts (1516/19-c. 1590) published in the collection Aesop's fables, *Esbatiment moral des animavx* (1578).
Since the copying of the engravings led to mirror reversals, we can rightly assume that Merian's model was Sadeler and not the original engravings by Gheeraerts. The fable of the peasant and the serpent (**Fig. 5**) probably became the model for emblem 8 (**Fig. 6**),[75] while the the fable of the elephant and the dragon was taken over without change or additions into the chapter *De monte saturni* of Maier's *Viatorium, hoc est de montibus planetarum septem seu metallorum*, also illustrated by Merian[76] and published by Johann Theodor De Bry in Oppenheim in 1618.[77]

The conception of the Maier's emblems

There seems to be a pre-arranged harmony in the collaboration between Maier and Merian, as the iconography for the *Atalanta fugiens* appears in a perfectly crystallized form, even though it was preceded by only one jointly created work.[78] This reflects both Merian's ability to visually unify disparate subjects and the specific nature of the emblems themselves, which required him to interpret the titles and epigrams faithfully, one might even say ›literally‹.
The form of the emblems corresponds to the principles that became established in this genre after the publication of the founding work *Emblematum liber* (1531) by the Milanese lawyer Andrea Alciato (1492-1550).[79] As we

72 It is a set of 74 emblems engraved and published by Gérard de Jode with Latin verses by Laurentius Haechtanus (Laurens van Haecht Goidtsenhoven).
73 Limouze 1990.
74 Cf. Smith 2005, pp. 161-185; Dobalová 2006, pp. 207-220; ▸ p. 127, Fig. 2.
75 Maier 1618a, p. 41.
76 Maier 1618b, p. 54.
77 ▸ p. 135, Fig. 9.
78 See above, title page of Maier's *Examen fucorum* (1617), **Fig. 1**.
79 Heckscher/Wirth 1959. Henkel/Schöne 2013, pp. X-XI. Manning 2002, pp. 38-56.



Fig. 5
Aegidius Sadeler II, *The peasant and the serpent*, in: Ebd., *Theatrum morum*, Prague 1608, p. 224.
Coburg, Landesbibliothek, Sign. W III 10/15.

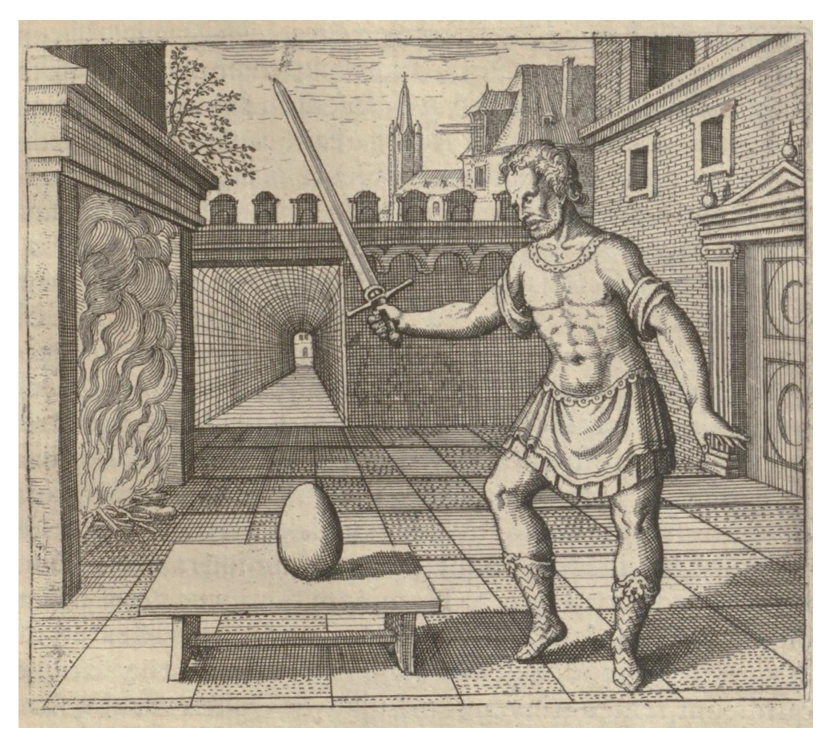


Fig. 6
Matthäus Merian the Elder, *Emblem 8*, in: Michael Maier, *Atalanta fugiens*, Oppenheim 1618.
Frankfurt a.M., UB, Sign. 8° P 5.75.
▸ p. 230, Fig. 9.

will show below, they differed from other emblematic productions in the structure of the relationships between the components and in the way they were created, reflecting what Maier expected of emblems and how they were intended to lead the reader to an understanding of the ›mystery of nature‹.

Whatever their subject matter, emblems always carried a hidden meaning, the uncovering of which required, in addition to a solid humanistic education, a penchant for puzzles and the ability to find connections between seemingly unrelated things.[80] An important stimulus for their creation was the humanist interest in Egyptian hieroglyphs and their interpretation, brought about by Horapollon's *Hieroglyphica*, first published in Venice in 1505.[81]

All ancient and medieval symbolism was interpreted in a similar way due to the interest in hieroglyphs, which continued the tradition of the exegesis of the world and nature as *a book written by the finger of God* (Hugo of St. Victor) and the four ways of interpreting the Bible. Joannes Sambucus, in the preface to his *Emblemata* (1564), expressed this emblematic principle of revealing hidden messages as follows: … *the subjects have to be well chosen, pregnant with meaning, and may exercise the mind no less than those obscure and extraordinary symbols of the Egyptians and the Pythagoreans.*[82] The emblems were intended to be didactic,[83] offering lessons that could use an extremely wide range of themes for their visual presentation. Their ambition was to speak a symbolic and accessible language at the same time.[84]

I assume that Maier's book is one of those exceptional *Emblembücher* for which the author himself communicated with the artist.[85] This is crucial for assessing whether it was indeed Maier's intention that the illustrations for his book's emblems should mirror the text as closely as possible, that in the vast majority of cases they should be a ›tautological‹ artistic copy or a ›doubling‹ of the title, of the entire or a part of the epigram.[86] Elements and

80 Daly 2014, p. 128.

81 Visser 2005, p. 220. Henkel/Schöne 2013, pp. X-XI.

82 Sambucus, *Emblemata* fol. A2vo. Quoted by Visser 2005, p. 221.

83 One of the founders of emblem studies characterized them as »simple allegorical designs accompanied by an explanatory motto and destined to teach in an intuitive form a moral truth.« Praz 1964, pp. 14-15.

84 Seznec 1972, p. 102.

85 As Daly points out, images of emblems were often created independently since the authors of emblematic literature rarely contributed to the creation of images. This was the case in the first edition of Alciato's emblematic work to which the woodcuts of Jörg Breu the Elder were added by its publisher Heinrich Steyner. Even later, the role of printers as commissioners of images was very important. Daly 2014, pp. 88-90.

86 This has already been noted by Rosamunde Neugebauer: »…das Motivrepertoire [wird] oft mit ›wörtlich genommenen‹ bildlich umgesetzten Metaphern des alchemistischen Textes kühn kombiniert (Remetaphorisierung).« Neugebauer 1993a, p. 296.

motifs, which would not come from either the epigrams or the interpretations, appear in the images only in exceptional cases. This repetitive relationship between text and image coincides with what Maier says in the preface:

> *... that therefore we might have these three objects of the more spiritual senses, namely seeing and hearing, as also the understanding itself,*[87] *as it were in one view and embrace, and insinuate all at once into men's minds for the better understanding thereof, behold we have joined the Optic together with Music, and sense with the understanding, that is, things rare to be seen and heard of with Chymical emblems, which are peculiar to this Science.*[88]

We might even say that Maier's epigrams are themselves ›emblematic‹, for they speak not only through poetic devices such as metaphors and similes, but also to a large extent through visual images.[89] This aspect is of course closely related to the tradition of alchemical symbolism itself,[90] which on the one hand used linguistic means and created ›cover names‹ (Decknamen), various puns and assonances, and on the other hand often worked with images, for example describing visions and dreams. In this sense, alchemy's symbolism was very concrete, even ›objective‹.
In his preface, Maier also stresses the special communicative value of his emblems:

> *... for all other arts, if they represent emblems of manners, or other things, than of the secrets of nature, this seems different from their scope and end, they being willing and requisite to be understood by all men; Chymia not so, which as a chaste virgin ought to be seen through a veil, and as Diana, not without a garment of various colors, for reasons elsewhere expressed.*[91]

87 Lat. *tria itaque sensuum magis spiritualium, nempe visus et auditus, nec non intellectus ipsius*. Reason is counted among the senses here because if it rises to the appropriate spiritual level, it is able to perceive or glimpse divine mysteries and inspirations directly. The means of this ascent is, in Maier's rendering, for example, the contemplation of artistic expressions.

88 Maier here uses the term ›emblem‹ in a broader sense – he means alchemical allegories and symbols in general. This is consistent with the fact that the term ›emblem‹ has often been used as a general term for a representation.

89 Cf. Daly 1970, pp. 382-383.

90 Obrist 2003, p. 134.

91 Maier 1618a, pp. 8-9. Maier's rational approach here is only to emphasize that alchemical procedures must first be thoroughly thought out before proceeding to being implemented in the laboratory. Cf. note 49.

The humanist and ›chymical‹ emblems differed in the way their message was encoded and how it was to be interpreted and understood. The moral or educational content of the humanist emblem could be ›decoded‹ into a logically or rationally expressible idea enriched with the symbolic connotations of its emblematic presentation. The emblem suggested »some useful advice that might be applicable to one's everyday life. This advice was rendered memorable, because it could be summed up in a corresponding image.«[92]
In contrast to this unambiguous progression from hidden to overt meaning, the ›chymical‹ emblems had a different communicative function, as they presented a labyrinth of often deliberately confusing meanings in which the reader could get lost as well as oriented. Rather than conveying unambiguous instruction or even ›information‹, it was an adaptation of the reader's perception and thinking to a very different mode of expression and hermeneutics. A metaphor is often ›explained‹ by another, even less intelligible metaphor, a symbol by another symbol.
This mode of explication, typical of alchemical literature, is elaborated by Maier in his commentary on emblem 11. The complexity of alchemical allegories and symbols is due to the extremely loose relationship between signifier and signified, which arises, as Maier so succinctly puts it, when *the same words are used for different things and different words for the same thing*.[93] As György E. Szönyi adds, it is this methodological principle that gives alchemical texts their multilayered character. Thus, several completely unrelated symbolic systems may coexist in the *Atalanta fugiens*, which, moreover, may consist of antagonistic and mutually hostile elements.[94] However, hidden in this incongruence is a very specific logic, governed by the principle of analogy and the constantly changing point of view according to its changing context. This point of view is often shifting from the general to the specific and vice versa.
In Maier's conception, the title, image and epigram – artistically expressed in the word, picture and music – were supposed to convey the same idea or the same alchemical symbol in a threefold sensory way. This was also supported by Maier's theoretical thinking and his conception of sense perception and intellect, as defined not only in the preface to the *Atalanta fugiens* but also as elaborated in chapter six of the *Septimana philosophica* (1620).[95]

92 Manning 2002, p. 48.
93 Maier 1618a, p. 54.
94 Szönyi 2003, pp. 301-325.
95 The full title of the work is *Septimana philosophica qua aenigmata aureola de omni genere a Salomone Israelitarum sapientissimo rege, et Arabiae regina Saba, nec non Hyramo, Tyri principe, sibi invicem in modum colloquii proponuntur et enodantur.*

According to Maier, the cognitive act by which the immaterial refined *species intelligibilis*, whose vehicle is the *spiritus animalis*,[96] arrive at the intellect consists of the following steps: The basis of the cognitive act is sensory perception, which receives images produced by all bodily and non-bodily objects and impulses. These images are transmitted to the brain through the *spiritus animalis*, which is formed from the blood in the left ventricle of the heart, further tempered in the brain, and whose nature is akin to the element of fire. In the brain these images are refined, from special images (*imagines particulares*) they are transformed into general images (*imagines universales*) and are processed by the passive and then by the active intellect (*intellectus patiens, & deinde agens*). They are then dealt with by the rational soul (*anima rationalis*), which is even more subtle and spiritual than these general images.[97] The gross things ascend to subtlety and spiritual sublimity. It is a gradual sublimation, a purification of sensory perceptions and a transformation into mental images through a physiological process. These are then contemplated and transformed into ideas in the mind as the most sublime part of man.[98] According to Erik Leibenguth, whose interpretation we are following here, music plays an important mediating role in this model of cognition because it is supposed to influence the whole of human cognitive forces.[99]

We can therefore say that in Maier's emblems it was necessary for images and epigrams to correspond, since the role of images was to accelerate the sensory-cognitive process just as the role of music – or singing – was to help words in their sublimated and sublimating output to the intellect.

In this context, Maier's resistance to Paracelsus's notion of the imagination, according to which images are born through the imagination in the mind, is well understood, whereas for Maier *nothing is in the intellect that was not first in the senses* was valid.[100]

This principle is also succinctly expressed in the opening poem of the *Atalanta fugiens*:

> *These emblems are offered to your hearing and sight, and reason can then follow as we explain these mysteries. / I have presented them as a lure to your senses, so that they may attract reason and it may discover what is valuable in them.*[101]

96 Maier understood this *spiritus* in the Aristotelian sense, as an animating force, another expression of which was the ›innate warmth‹. Wels 2017, p. 46.

97 Maier 1620, pp. 210-212. Leibenguth 2002, p. 90-91.

98 Maier 1620, p. 211. Cf. Wels 2010, pp. 156-157.

99 Leibenguth 2002, p. 91.

100 … *nihil est in intellectu, quod non prius fuit in sensu.* Maier 1620, p. 207; Maier 1618a, p. 9. It is the famous metaphor of tabula rasa by Aristotle (*De anima*, III,4-5), Wels 2010, p. 156.

101 Maier 1618a, p. [2].

Maier's philosophical foundations were Aristotelian with some aspects of Neo-Platonism,[102] but even more important for understanding them is that they express a complete continuity between matter (or body) and spirit. The latter is crucial to his ›chymical philosophy‹ as it mirrors the unity and interdependence of the spiritual and material aspects of alchemy, as well as the indivisibility of its theory and practice.

Merian's iconographic synthesis

Alchemical iconography was established in the 14th century. Technical drawings of laboratory equipment were the oldest and most frequent type of image; less numerous were geometric compositions, including various tables or diagrams. Figurative allegorical and symbolic compositions were the rarest, yet the most original form. This part of alchemical iconography adopted and reinterpreted a wide range of motifs that were only loosely related to the natural sciences. These included profane and sacred motifs, from agricultural and medical themes to motifs of Christian iconography and, from the 16th century onwards, mythological themes. A specific theme was the so-called ›revived vessel‹, i.e. a glass phial, in which alchemical matter was depicted in various stages of transformation in a symbolic form.[103] The principles of this visual way of transmitting alchemical knowledge were transposed into iconography from the imagery of alchemical texts.[104]

The emblems of the *Atalanta fugiens* followed the earlier patterns of alchemical picture poems,[105] which can be described with some exaggeration as emblems *avant la lettre*. These predecessors included, for example, the German poem *Sol et Luna* with 21 images, which is part of the already mentioned florilegium *Rosarium philosophorum*,[106] or the treatise *Splendor solis*, the earliest version of which dates from 1531/32.[107] Like the poem

102 Leibenguth 2002, p. 90.

103 Laube 2014, pp. 73-86.

104 »The development of alchemical image-making cannot be separated from this textual tradition. Medieval alchemical images are often closely related to texts and frequently evoke the same metaphors and analogies as those encountered in alchemical writings, including works produced at other times and in other languages.« Rampling 2022, pp. 160-161.

105 Nummedal 2020.

106 Cf. note. 11.

107 Völlnagel 2004. Telle 2006, pp. 421-448. Skinner u.a. 2019.

Sol et Luna, it survives in a number of copies and variants and was first published in print at the end of the 16th century.[108]

The closest precursor and probably the model for the emblems of the *Atalanta fugiens* was Lambspring's[109] German picture poem *Tractatus de lapide philosophorum*, whose origins date back to the 15th century and whose oldest surviving manuscript dates from the second half of the 16th century.[110] Maier knew the work well, valued it highly,[111] and some of Lambspring's emblems overlap with those of the *Atalanta fugiens*.[112] In the *Symbola aureae mensae*, Maier briefly describes Lambspring's emblems with animal symbolism and explains their common basis. This explanation can thus also be applied to the emblems of the *Atalanta fugiens*:

> *It is obvious to everyone what is meant by these pairs [of animals], one coming from the East and the other from the West. The two birds are two eagles sent from Delphi by Jupiter to circle the globe in opposite directions. The matter is explained by the author of the Consilium Conjugii seu de Massa Solis et Lunae, who states the following from Aristotle's letter to Alexander: In this art there are two chief stones of a marvellous nature, white and red. The white one appears at sunset on the surface of the waters, then hides until midnight, and then dives into the depths. The red behaves in exactly the opposite way, for it begins to emerge above the waters from sunrise until noon, and then descends into the depths.*[113]

108 *Aureum vellus, oder, Guldin Schatz und Kunstkammer. Tractatus III* (1598-1599). In this edition, however, the *Splendor solis* is accompanied by artistically inferior woodcuts that grossly oversimplify the rich iconography of the illuminations, thus severely limiting their inspirational value. It is very likely that Maier was familiar with some of the manuscript copies of the treatise.

109 For name variants see Buntz 1968, p. 89; Telle 1985, Col. 524-530; Horchler 2005, p. 182.

110 Horchler, 2005, p. 182. The following four Lambspring manuscripts contain illustrations: Wien, ÖNB, Cod. 10102, 2nd half of the 16th century; Nuremberg, Germanisches Nationalmuseum, Cod. 16752, 1578-1588, fol. 51r-67r; Salzburg, Universitätsbibliothek, Cod. M I 92, 1607, and Zentralbibliothek Zürich, Ms P 2177. The depictions in these manuscripts differ only in some details and artistic treatment. ▸ Zotov p. 219-233; ▸ Lehnert, p. 199-218.

111 Maier 1617c, p. 272.

112 Compare, for example, the fight between the dog and the wolf in emblem 47 with the same motif in Lambspring's fifth image; the motif of two birds in a nest in emblem 7 with Lambspring's seventh image, the two lions in emblem 16 with the fourth image, or the ouroboros in emblem 14 with the sixth image.

113 *Quid vero intelligatur per haec duo, quorum vnum ex oriente, alterum ex occidente prouenit, cuique per se patet: Duae aues enim sunt duae aquilae à Ioue ex Delphis emissae ad circumuolandum contrario motu terrarum orbem: Cuius rei declarationem author consilij coniug[ii] solis & lunae ex Aristotelis Epistola adducit hoc modo: Quod huius artis duo sunt lapides principales, albus et rubeus mirabiles naturae: Albus in occasu solis incipit apparere super facies aquarum abscondens se usque ad mediam noctem et postea vergit in profundum:*

The first edition of Lambspring's poem with illustrations is contained in the alchemical collection *Dyas chymica tripartita, das ist, sechs herzliche deutsche philosophische Tractätlein* (1625), compiled by Johannes Rhenanus;[114] it was illustrated by Merian.[115]

In his illustrations for the *Atalanta fugiens*, Merian expressed their meaning through the acting figure. In his conception, the figure performs a completely illustrative and comprehensible action that has a wide range of symbolic connotations. Indeed, what is depicted means more than what is represented. No mysterious objects or scenes appear in the illustrations, nor is there any alchemical equipment or the aforementioned and widespread motif of the ›revived vessel‹ to be seen.

This focus on the acting figure stems not only from Merian's mastery of drawing the human body, but also from the nature of Maier's epigrams, most of which lend themselves to representation through personification. Only in a few illustrations, the human figure is replaced by creatures from the alchemical bestiary[116] and supplemented by some architectural elements, rarely by craft or domestic tools. Only in one case it is replaced by a cosmological depiction.[117]

Personification has always been an essential part of alchemical iconography. Human figures very often symbolized and represented alchemical principles, metals or minerals, as well as various laboratory processes, through the activities they performed – from acts of love and piety, through various works and crafts, to drastic and bizarre activities (e.g. executions and torture).[118] In addition to the personifications of the planets, we often encounter figures of a king and a queen, who symbolize the sun and the moon, gold and silver, as well as the principles of Mercury and Sulphur. These characters had various attributes and the contrast between nudity and clothing also played an important role, in which the alchemical symbolism reflected the basic laboratory procedure *Solve et coagula* (dissolve and coagulate).

Rubeus vero ex opposito operatur, quia incipit ascendere super aquas in ortu solis usque ad meridiem et postea descendit in profundum. Maier 1617c, p. 272. Maier quotes this from the *Consilium conjugii seu de massa solis et lunae* in his commentary on emblem 47 with the theme of the dog and wolf fight. Maier 1618a, p. 198

114 Lehnert/Wagner 2021. Wels 2021, pp. 67-102. Lambspring's poem was printed simultaneously in a collection of alchemical treatises, *Musaeum hermeticum*, published the same year by the same publisher. For an enlarged edition see *Musaeum hermeticum reformatum et amplificatum, aureus tractatus de philosophorum lapide* (1677).

115 Of the manuscripts of Lambspring's poem mentioned in note 110, Cod. M I 92 is the closest to Merian's etching.

116 Emblems 7, 14, 16, 29, 37, 43, 47.

117 Emblem 45.

118 For example, in the treatises *Aurora consurgens* or *Buch der Heiligen Dreifaltigkeit*. Cf. Obrist 1982.



Fig. 7
Matthäus Merian the Elder, *Emblem 2*, in: Michael Maier, *Atalanta fugiens*, Oppenheim 1618.
Frankfurt a.M., UB, Sign. 8° P 5.75.

The dissolved substance was symbolized by the naked figure, the solid substance by the clothed figure. This contrast could also refer to the opposition of the material and the spiritual.[119]

As Lawrence Principe points out, the personification of substances allowed alchemists to view them as playing certain roles in the flasks and crucibles under their gaze.[120] Principe compares this dramatic effect not only to contemporary theatrical performances but above all cites the iconography of the *Atalanta fugiens* as an example. This is not a question of the influence of theatrical iconography on Merian's work,[121] nor of the influence of the theater on alchemical literature as such, but a

119 This had a more general validity, we encounter it in Renaissance art, for example in Titian's painting *Love Heavenly and Earthly* in the Galleria Borghese in Rome, where this opposition is depicted by the Neo-Platonic opposition of Aphrodite Urania and Aphrodite Pandemos. Cf. Panofsky 1967, p. 225.

120 Principe 2017, pp. 233-234.

121 As Didier Kahn has convincingly demonstrated, the term ›theatrum‹ is often used in alchemical literature to refer to texts or collections of texts. It is a rhetorical expression that does not refer to the theatrical elements in these texts. Alchemical theatrical works appear only rarely. Kahn 1988, pp. 5-61; Kahn 2017b, pp. 356-363.

consequence of a fact generally applicable to allegories, whose characteristic feature is their theatrical nature based on personification.[122]
Let us demonstrate the manner of Merian's ›literal‹ artistic interpretation of Maier's texts in three examples that differ in the degree of projection of the epigram into the illustration. The first example, which is by far the most common in the *Atalanta fugiens*, is an exact artistic copy of the title, of the entire epigram or of parts of it. We typically see it in emblem 2 (**Fig. 7**), whose epigram reads as follows:

> *A courteous Wolf to Romulus displayed / Her milky duggs, to Jove a Goat, tis said: / Nor is it ſtrange to assert our mother Earth / Gave suck to the tender Philosophic birth; / If beasts so small Heroes so great could breed, / How great will he be, whom the earth doth feed?*[123]

The first two verses are depicted ›literally‹, only in the case of the she-wolf Merian added Remus to Romulus. Also, in the depiction of the personification of the Earth, the artist has chosen a procedure that precisely objectifies the idea of the ›nursing mother Earth‹. This medieval idea has significant antecedents in the descriptions and depictions of *Terra* as the heir of the Greek goddess *Gaia* and the Roman *Tellus*,[124] whose traditions were also transferred to the ›Goddess of Nature‹ as can be traced in the works of authors such as Bernardus Silvestris and his followers.[125] The motif of ›nursing‹ in the sense of spiritual nourishment was also associated with the personification of Wisdom, which may have had a pedagogical as well as a theological significance.[126]
It is certain that in the case of this and other epigrams, Merian needed no further instruction to visualize them. However, this is not the case with the aforementioned emblem 41 (**Fig. 8**), for which Merian used Tempesta's etching no. 98 with the inscription *Adonis is killed by the boar's teeth* (**Fig. 9**) as a model. Here, too, Merian has adapted the image exactly to the text of the epigram and commentary. Venus is not riding in a chariot

122 Kahn 2017b, p. 369.
123 Maier 1618a, p. 17. Merian undoubtedly based his work on German versions of Maier's epigrams, which is well illustrated by an iconographic detail on emblem 43. The Latin epigram speaks of a raven that can fly without wings (*Corvus qui pennis absque volare solet*), while the German epigram says that it flies even though its wings have been cut off (*So fleugt / ob wol ihm seyn die Flugel geschnidten ab*), which is accurately depicted on the etching. Cf. *Idem*. 1618a, pp. 180-181.
124 Dronke 1980, pp. 20-28.
125 Wirth 1967, Col. 997-1104; Modersohn 1997, pp. 23-69.
126 This motif also occurs in the *Aurora consurgens* manuscript from the early 15th century, where the personified Wisdom breastfeeds two adepts. Obrist 1982, pp. 185-186.



Fig. 8
Matthäus Merian the Elder, *Emblem 41*, in: Michael Maier, *Atalanta fugiens*, Oppenheim 1618.
Frankfurt a.M., UB, Sign. 8° P 5.75.



Fig. 9
Antonio Tempesta, *No. 98*, in: *Metamorphoseon sive transformationum Ovidianarum libri quindecim*, Antwerp 1606.
Paris, Bibliothèque nationale de France.

but running through a rose bush scratching her legs. In addition, however, Merian has depicted a figure that probably refers to Mars, even though this planetary god (and alchemical symbol) is neither mentioned in Maier's epigram nor in his commentary nor in Ovid's *Metamorphoses*.[127] In his commentary on the emblem, Maier merely says that *Adonis is killed by the boar, i.e. by the sharp vinegar* (*acetum acerrimum*) *and dissolving water that gripped him with its cruel and deadly teeth*.[128] Nevertheless, he connects this animal with the god of war in his *Arcana arcanissima*, where he states that it was a fierce boar possessing the strength of Mars.[129] I believe that Merian was instructed directly by Maier regarding this detail, as I find it unlikely that he would have added it to the depiction himself.

On emblem 44, whose content is related to the emblem with the death of Adonis according to Maier,[130] we find a similar example of the addition of a pictorial motif (**Fig. 10**). This is not described in the text of the epigram or in the commentary, but only hinted at in one word in the title of the emblem: *Typhon kills Osiris by deceit*. It is noteworthy that ›Typhon's ruse‹ became the dominant element of the depiction. According to Plutarch's account of Isis and Osiris,[131] Typhon held a banquet at which he tricked Osiris into lying down in a chest. Then, he and his accomplices hammered Osiris into the chest and threw it into the river.

Isis discovered it at the palace of the king of Byblos and took it back to Egypt where she hid it. Typhon found Osiris's body, dismembered it and threw it into the sea. Isis subsequently reassembled its parts. Only this final part of the mythological story is commented on by Maier, both in the *Atalanta fugiens* and more fully in the *Arcana arcanissima*.[132]

Merian demonstrates an extraordinary ability to embody and concretize abstract and imaginary themes. Already the opening emblem of the *Atalanta fugiens* contains an impressive personification of the wind Boreas by which Maier created a pendant to the aforementioned emblem 2 with the figure of ›nursing mother Earth‹. This ability becomes even more evident in emblem 21 illustrating the squaring of the circle (**Fig. 11**).[133]

127 Mars as the culprit of Adonis's death is mentioned, for example, in the commentary on Virgil's *Eclogue* 10.18 by Maurus Servius Honoratus: [*Adonidem*] *Mars in aprum transfiguratus occidit*. See Hagen/Thilo 1881.

128 In his commentary on emblem 44, he calls it *that which is added* to the basic two components of the stone, namely Mercury and Sulphur, and equates it with Typhon and Python.

129 *Adonim … ab apro furioso Martis vim habente interimitur*. Maier 1614, p. 194.

130 Maier 1618a, p. 174.

131 Babbit 1936, Vol. V, chap. 12-18 (351C-358E).

132 Maier 1614, pp. 3-16.

133 Maier 1618a, p. 77.



Fig. 10
Matthäus Merian the Elder, *Emblem 44*, in: Michael Maier, *Atalanta fugiens*, Oppenheim 1618.
Frankfurt a.M., UB, Sign. 8° P 5.75.
▸ p. 117, Fig. 15.
▸ p. 224, Fig. 3.



Fig. 11
Matthäus Merian the Elder, *Emblem 21*, in: Michael Maier, *Atalanta fugiens*, Oppenheim 1618.
Frankfurt a.M., UB, Sign. 8° P 5.75.

The instruction *Make for the man and the woman a circle, of that a quadrangle, of this a triangle, of the same a circle, and you will have the Philosophers' Stone* was already depicted in earlier alchemical literature by means of a geometrical diagram, but Merian translated it from the abstract two dimensions into a three-dimensional world, as Michael Gaudio puts it:

> »Merian's picture insists upon representation [of these ideas] as an embodied act, one that in this case is performed by a philosopher-artist on a ›canvas‹ of crumbling plaster and brick the ostentatious materiality of which competes with the theoretical interest of the emblem's geometrical forms.«[134]

In a similarly simple, yet evocative manner, Merian expressed the idea of four different fires in emblem 17 (**Fig. 12**) by means of four overlapping fireballs. The lowest floats above the water and the three upper ones in the air. Donna Bilak pointed out the remarkable analogy of this shape with multiple sublimation apparatuses and interpreted other elements from the *Atalanta's* emblems as references to laboratory equipment.[135]

A more difficult task for Merian was emblem 18 (**Fig. 13**). Here, he depicted an artist trying to turn an ingot into gold by placing it in the fire. A bowl filled with coins stands on a large log in front of him. Within the *Atalanta fugiens*, this is an exceptional example of an emblem that draws attention to a fraudulent practice.[136] This is suggested by both the awkward gesture of the artist's left hand and the ironic depiction of the dog absent-mindedly scratching its ear.[137] Within the *Atalanta fugiens*, this is an unusual depiction of a ›genre‹ motif which underlines the overall meaning of the emblem.[138] Also striking is the view of the large Gothic church in the background which may have been meant as a sacred contrast[139] to the profane, alchemical, activity of the ›souffleur‹ in the foreground.[140]

Merian's custom to make the acting figure in the foreground the bearer of a symbolic message also becomes evident in the depiction of the executor

134 Gaudio 2020.
135 Bilak 2022, pp. 83-87.
136 The second example is emblem 27.
137 The dog had its irreplaceable place in alchemical symbolism as a symbol of Sulphur, as in emblem 47 The dog depicted here, however, does not have these symbolic connotations. Abrahams 1998, p. 58.
138 Emblem 22 shows a cat, which probably also has a complementary character only.
139 Apart from the chapel on emblem 12, it is the only church building depicted.
140 It is possible that the Phrygian cap on the head of the acting character even has an ironic meaning in this context.



Fig. 12
Matthäus Merian the Elder, *Emblem 17*, in: Michael Maier, *Atalanta fugiens*, Oppenheim 1618.
Frankfurt a.M., UB, Sign. 8° P 5.75.



Fig. 13
Matthäus Merian the Elder, *Emblem 18*, in: Michael Maier, *Atalanta fugiens*, Oppenheim 1618.
Frankfurt a.M., UB, Sign. 8° P 5.75.

of laboratory works – i.e. the author of the text.[141] This was not an entirely new element within alchemical literature; the alchemist himself had appeared in various passive and active roles in its iconography before, but Merian gave the theme of the ›artist at work‹ (*artifex in opere*) a new form and urgency.[142]

In Maier's case, there was a deeper meaning because he understood the course of his life and its circumstances as an integral part of his chymical quest, to which he felt called and predisposed. This feature of his self-referentiality is already present in his *De medicina regia*, the first part of which contains the author's *curriculum vitae*.[143] An important moment is the description of his mother's experience three days before she gave birth to him. While she was resting on the grass in the garden of one of her relatives, a turtledove suddenly perched on her lap. Maier interpreted this as a good omen for his future research[144] and even made this ›augury sign‹ part of his coat of arms.[145] It shows well how, behind the causality of his life, he was constantly looking for symbolic references to its finality, that is, to the successful completion of the Great Work.[146]

The ›artist at work‹ is present in the *Atalanta fugiens* in several ways. In some of the emblems he is depicted in a sumptuous suit referring to his nobility.[147] In others, he has a fanciful and archaizing appearance, recalling the mythical history of alchemy – see emblem 4 (**Fig. 14**).[148] His ancient costume can also be identified in the emblems, where he appears as the ›divine craftsman‹ Vulcan as in no. 8 (**Fig. 6**) and 23. To these we can also associate the Herculean figure ›slaying the elements‹ in emblem 19. The artifex, however, also appears as a full armored knight (emblem 20), as a simple craftsman, as we have already encountered

141 My colleague Donna Bilak (New York University/Gallatin) approached me with this topic in 2020 and together we presented it at the conference *De re vestiaria. Antiquity and fashion in the Renaissance* (Venice, May 24, 2021).

142 In some cases, alchemists allowed themselves to be depicted in the symbolic iconography of their works, examples include Heinrich Khunrath and Leonhard Thurneysser.

143 Maier 1609.

144 Maier 1609, p. Cv. Tilton 2003, pp. 38-40.

145 In detail on the question of nobilitation and his coat of arms Hausenblasová/Purš 2016, pp. 335-365. Maier himself designed his coat of arms in his application to Rudolf II. The main figure on the shield was a flying eagle connected to a toad by a chain. Cf. depiction (*symbol*) of Avicenna in Maier 1617c, p. 192.

146 While Maier understood his *curriculum vitae* symbolically, we encounter the opposite approach in other authors who symbolically retell the process of labour as their life story. To name but a few examples: the works attributed to Bernhardus Trevisanus and Nicolas Flamel, which Maier knew and counted among his authorities.

147 Maier was ennobled by Emperor Rudolf II in September 1609 in Prague and received the title *comes palatinus*. Hausenblasová/Purš 2016, pp. 335-365.

148 See also emblems 5, 11, 44.



Fig. 14
Matthäus Merian the Elder, *Emblem 4*, in: Michael Maier, *Atalanta fugiens*, Oppenheim 1618.
Frankfurt a.M., UB, Sign. 8° P 5.75.



Fig. 15
Matthäus Merian the Elder, *Emblem 15*, in: Michael Maier, *Atalanta fugiens*, Oppenheim 1618.
Frankfurt a.M., UB, Sign. 8° P 5.75



Fig. 16
Matthäus Merian the Elder, *Emblem 42*, in: Michael Maier, *Atalanta fugiens*, Oppenheim 1618.
Frankfurt a.M., UB, Sign. 8° P 5.75.

him on the title page of Maier's *Examen fucorum*, see emblems 10 (**Fig. 15**), 15, and 18 (**Fig. 13**), as a peasant (emblem 6) or as a coral seeker (emblem 32). Another form is the sage as seen in emblems 21 (**Fig. 11**) and 42 (**Fig. 16**). Especially in the latter, the simplicity of his clothing is again meant to symbolize the ›simple path of nature‹ that the alchemist should follow. And we must not forget that the artist also has his female alter ego in emblems 3 and 22.[149]

In summary, we can say that Merian was able to express a key idea in an unusually convincing way using quite elementary artistic means, thus focusing the viewer's attention on what is essential. It is not a simplification of the depicted idea, but a condensation into a straightforward and aesthetically impressive image. Thanks to its visual concreteness and ›legibility‹, the viewer can develop a series of analogical ideas and look for interrelationships between the emblems. Older elements of alchemical iconography, such as the king and queen, the personifications of the planets, and the various protagonists of the alchemical bestiary,

149 These are references to the alchemical symbolism of the ›women's work‹. Cf. Mödersheim 1996, pp. 31-56; Warlick 1998, pp. 25-48.

were dressed with new forms, stripped of their archaic, largely medieval character and adapted into a contemporary early Baroque style that played with fancifully antiquated allusions.

Landscapes are also an unmistakable part of Merian's etchings.[150] According to Michael Gaudio, their use in the emblems of the *Atalanta* and in Merian's subsequent works was a continuation of the naturalistic aesthetics of the panel painting as described by Leon Battista Alberti, »whose grid-based perspectival system accommodated human visual experience to the rectilinear picture, offering direct access to nature through its four-sided ›window‹.«[151] As Gaudio goes on to say, Alberti saw the landscape elements of the paintings as a supplement that was intended to have a »restorative effect« on the viewer, while »as a humanist he located the true content of the artwork in its *istoria*, a term that refers to harmonious and persuasive figural compositions that move the beholder in the same way that a well-told history moves a reader.«

Certainly, landscapes were not the most important part of Merian's depictions. However, they created their spatial structure, which is also the ›operating space‹ of the viewer's imagination.[152] Moreover, it can be assumed that landscapes with ancient ruins had a special role. They appear mainly on etchings which show dragons, (emblems 14 and 50) (**Figs. 17, 18**), lions (emblems 16 and 37), Oedipus (emblem 39), the motif of the spring of Jupiter of Hammon (emblem 40) and the motif of Rhodes (emblem 23).[153]

Not only the aforementioned personifications, but also these real and imaginary exteriors give Merian's scenes a dramatic or scenic effect[154] as they focus attention on the motifs in the foreground and highlight their significance. The meaning of what is depicted may not be immediately

150 Wüthrich 1993b, p. 6. Landscapes play a significant role in the engravings of the second edition of Heinrich Khunrath's *Amphitheatrum sapientiae aeternae* (1609). Let us mention in particular the engraving *Porta Amphitheatri Sapientiae Aeternae*, which with its overall composition could have been an inspiration for Merian and Maier. Cf. Forshaw 2006, pp. 195-220. Purš 2017, pp. 292-294. Schmidt-Biggemann 2014, pp. 41-83.

151 Gaudio 2020.

152 It should be added that Merian also used this artistic principle in his other emblematic works, such as the *Emblematum ethico-politicorum centuria* by Julius Wilhelm Zincgref, published by Johann Theodor De Bry in 1619. Neugebauer 1993b, p. 347.

153 This emblem also depicts the statue of Apollo, yet differently from its description in Maier's commentary.

154 For example, the famous engraving from Heinrich Khunrath's *Amphitheatrum sapientiae aeternae* called the *Oratory and Laboratory* had a similar effect. In this case, the spatial structure of the depiction itself, based on a central perspective, was one of the bearers of meaning. Purš 2015b, pp. 50-89. ▸ Forshaw, p. 237-246.



Fig. 17
Matthäus Merian the Elder, *Emblem 14*, in: Michael Maier, *Atalanta fugiens*, Oppenheim 1618.
Frankfurt a.M., UB, Sign. 8° P 5.75.
▸ p. 114, Fig. 13.

comprehensible, but it is nevertheless a tangible and weighty reality[155] that has its raison d'être, as Peter M. Daly describes:

> »The picture [of the emblem] is *real,* in the sense that it represents directly and concretely objects, which for the most part are meant to be *visualized,* and *believed in as facts.* This is still true when objects are strangely combined, and when the effect of the combination seems unreal, because objects cannot be found in such combinations in nature or man's world. Be that as it may, the *individual object in the picture* is *real, concrete, visual and believed.* Phantastic creatures, hieroglyphic signs, and the superstitions surrounding certain natural phenonema were accepted as true on the authority of earlier writers.«[156]

This insistent persuasiveness of the reality of emblems is reminiscent of what André Breton wrote four hundred years later in his *Manifeste du*

155 This exacerbated concreteness of depiction was typical of emblems in general. Henkel/Schöne 2013, p. XIV.
156 Daly 1970, p. 387.



Fig. 18
Matthäus Merian the Elder, *Emblem 50*, in: Michael Maier, *Atalanta fugiens*, Oppenheim 1618.
Frankfurt a.M., UB, Sign. 8° P 5.75.
▸ p. 115, Fig. 14.

surréalisme: »Ce qu'il y a d'admirable dans le fantastique, c'est qu'il n'y a plus de fantastique: il n'y a que le réel.«[157]

Merian further developed his concept of the ›alchemical landscape‹ in his work. This is especially true of the large fold-out graphic sheet he created for Johann Daniel Mylius's *Opus medico-chymicum, Tractatus III seu Basilica philosophica* (1618). In this very intricately structured depiction, the landscape itself becomes part of the symbolizing process, not only in its division into ›day‹ and ›night‹ parts, but directly in its morphology, especially the mountain or hill in the middle of the etching, on which trees symbolizing the various metals grow.[158] This graphic summary of the theory and practice of alchemy represents a pinnacle of book illustration for alchemical literature that has not been surpassed.

157 Breton 1962, p. 26.
158 Böhme 2014, pp. 19-21.

Conclusion

The concept of Maier's book as a ›polyphonic‹ combination of poetry, visual art and music is an attempt to capture the microcosm of the Great Work in its totality, to communicate it through all the ways offered by the human senses and the mind itself. Maier sought to create ›visible‹ music and ›audible‹ images in order to convey ideas and harmonies that are fundamentally beyond the grasp of the senses. In his work, he thus presents himself as a truly universal creator whose qualities as poet, emblematist and composer nevertheless have to merge into the ideal of the simple and humble ›son of science‹, whose purpose in life is not the spectacular acquisition of gold and wealth, but the production of a medicine that would benefit human society.

Matthäus Merian d.Ä. und die Bilder des *Buch Lambspring*

Die Übertragung eines alchemischen Emblembuchs vom Manuskript in den Druck

Katja Lehnert

Zu Matthäus Merians spätesten alchemischen Illustrationen zählen die 17 Radierungen zum allegorischen Lehrgedicht *Buch Lambspring*, das 1625 als Teil der Traktatsammlungen *Dyas chymica tripartita* und *Musaeum hermeticum* im Verlag von Lucas Jennis erschienen ist. Merian war hier für die Bebilderung der ersten illustrierten Druckausgabe eines deutschsprachigen Emblembuchs aus dem späten 15. Jahrhundert zuständig, das in 15 Bild-Text-Einheiten sinnbildlich Wandlungsprozesse und Zwischenzustände bei der Herstellung des Steins der Weisen schildert.[1] Seine bewusste Auseinandersetzung mit der Gestaltung der *Lambspring*-Bilder und seine Bezugnahme auf das Bildprogramm zeitgenössischer alchemischer Druckwerke und Emblembücher sind auch auf seine berufliche und private Bindung an die Verlagshäuser De Bry und Jennis zurückzuführen. Der Publikationskontext des Sammelwerks *Dyas chymica tripartita* lässt auf die Beteiligung weiterer namhafter Personen und auf eine Rezeption in höfischen Kreisen schließen: Bei dem sich mit H. C. D. (Hermannus Condeesyanus Doctor) abkürzenden Herausgeber handelt es sich aller Wahrscheinlichkeit nach um den Arztalchemisten Johannes Rhenanus (um 1580-nach 1632),[2] der als Leibarzt von Landgraf Moritz von Hes-

* Der vorliegende Aufsatz ist eine um neue Erkenntnisse ergänzte Zusammenfassung der Masterarbeit der Autorin mit dem Titel *Das Buch Lambspring. Ein alchemisches Emblembuch von der illuminierten Handschrift bis zum Druck*, Frankfurt 2019.

1 Vgl. Telle 1985, Sp. 524-530.

2 Die Identifikation als Johannes Rhenanus erfolgte durch Carlos Gilly (1994) und Joachim Telle (2011). Gillys Argumentation beinhaltet die Tatsache, dass Rhenanus' Name dem Pseudonym Hermannus Condeesyanus als Anagramm einbeschrieben ist (Gilly 1994, S. 150, Anm. 32). Volkhard Wels (2021) schließt sich dieser Identifikation an. Er untermauert die Zuschreibung mit Rhenanus' enger Beziehung zu Christian I. von

Berit Wagner/Corinna Gannon (Hg.), OPUS MAGNUM · Matthäus Merian d.Ä. und die Bebilderung der Alchemie, 2024.
https://doi.org/10.11588/arthistoricum.1311.c19539

sen-Kassel tätig war. Zudem widmet Condeesyanus in seiner Vorrede das Werk Christian I., Fürst von Anhalt-Bernburg und inszeniert sich gleichzeitig selbst als Gelehrten. *Dyas chymica tripartita* enthält insgesamt neun deutschsprachige alchemische Schriften, die ihren zugeschriebenen Verfassern entsprechend in die Werke der *Alten Philosophen*, Autoren des *Mittelalters* und *noch lebender* Autoren unterteilt sind.[3] Durch die Veröffentlichung im Druck wurde der bis dahin ausschließlich in Manuskriptform überlieferte *Lambſpring*-Traktat einem größeren Publikum zur Verfügung gestellt. Merians Radierungen orientieren sich an den Illustrationen der handschriftlichen Fassungen des Werks, von denen fünf erhaltene Exemplare aus dem 16. und frühen 17. Jahrhundert bekannt sind. Dabei übernimmt der Künstler einen Großteil des Bildprogramms, ergänzt aber auch basierend auf seinen gestalterischen Fähigkeiten, beispielsweise im Bereich der topographischen Illustration und der Emblematik, und seinen inhaltlichen Kenntnissen der Thematik die Vorbilder und wandelt sie teilweise der alchemischen Ikonographie seiner Zeit entsprechend ab. In welchem Maße diese Variationen von ihm selbst erdacht sind, ob andere Entwerfer beteiligt waren oder ob er sich an bislang unbekannten Vorbildern orientierte, ist nicht zweifelsfrei feststellbar.[4]

Die Lambspring-Manuskripte: Mögliche Vorlagen Merians

Das *Buch Lambſpring* wurde stets unter dem Titel *De lapide philosophico* und Abwandlungen desselben veröffentlicht. Die in der Literatur gängige Bezeichnung *Lambſpring* (auch *Lamſpring*, *Lampſpring* oder *Lamſpringck*) geht auf den Namen des historisch nicht nachweisbaren Verfassers des Traktats zurück, der sich in der Vorrede des Werks als praktizierender Alchemist von adliger Abstammung (*auß freyem Gschlecht*)[5] charakterisiert. Formal besteht der Traktat aus ebendieser Vorrede von 52 Versen und 15 aufeinander folgenden Lehrgedichten, denen jeweils eine oft großformatige Illustration zugeordnet ist (**Fig. 1**). Die Bilder werden zudem durch ein zweizeiliges Motto und, von den Figuren 1 bis

Anhalt-Bernburg, an dessen Hof er sich 1623 aufhielt, und an den sich die Widmung von *Dyas chymica tripartita* richtet. Darüber hinaus sei im ersten Band des ebenfalls Christian I. gewidmeten Werks *Harmonia inperscrutabilis chymico-philosophicae* (Frankfurt: Eifrid 1625) Condeesyanus als Herausgeber angegeben, während Band 2 Rhenanus als Herausgeber nenne (Wels 2021, S. 84f.).

3 *Dyas chymica tripartita, das ist, Sechs herzliche deutsche philosophische Tractätlein*, hg. von Hermannus Condeesyanus, Frankfurt a.M.: Jennis 1625, S. 4.

4 Vgl. Rimbach-Sator 2021, S. 4-29.

5 *Lambſpring* 1625, S. 85.

10, von einer lateinischen Bildunterschrift ergänzt. Bei den Figuren 11 bis 15 entfällt die *Subscriptio*. Während das Motto das Thema des jeweiligen Emblems vorstellt, erläutert das Epigramm in der Regel das Sinnbild auf praktischer Ebene. Diesen Aufbau behalten alle bekannten illustrierten Fassungen des Texts bei. Es kann vermutet werden, dass der Traktat ursprünglich in deutscher Sprache geschrieben wurde, denn die ältesten erhaltenen Manuskripte wurden, abgesehen von den lateinischen Bildunterschriften, auf Deutsch verfasst. Buntz erwähnt, dass in der ersten nichtillustrierten Druckausgabe des Texts im Rahmen der Sammlung *Triga chemica* (1599) der Herausgeber Nicolas Barnaud darauf hinweise, das Werk aus dem Deutschen ins Lateinische übersetzt zu haben.[6]

Bislang sind sechs illustrierte *Lambſpring*-Manuskripte bekannt. Die älteste erhaltene Handschrift ist das Manuskript Ms. P 2177 der Zentralbibliothek Zürich.[7] Sie enthält eine Datierung auf den 1. November des Jahres 1556. Das deutschsprachige Werk wurde kunstvoll in Feder verfasst, die Embleme besitzen Epigramme auf Latein. Eine illustrierte, im Text selbst auf das Jahr 1579 datierte Fassung des Traktats befindet sich in der alchemistischen Sammelhandschrift Hs 16752 des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg.[8] Zudem enthält die 183-blättrige Schrift unter anderem zwei Versionen des *Donum Dei*, Gebers *Buch der Gottheit*, weitere alchemische Gedichte und Informationen zur Alchemie-Praxis.[9] Die gesamte Machart und die Kombination mit anderen Werken in der Sammelschrift, beispielsweise Rezepten, lassen den Band weniger repräsentativ erscheinen als das Züricher Manuskript. Das *Lambſpring*-Manuskript mit der Signatur Cod. 10102[10] befindet sich in der Österreichischen Nationalbibliothek Wien und wird von Buntz auf die Mitte des 16. Jahrhunderts datiert.[11] Gebrauchsspuren wie Tuscheflecken (Figur 7), Unterstreichungen und Durchstreichungen (Figur 5) deuten darauf hin, dass die Handschrift nicht zu repräsentativen Zwecken angefertigt wurde. Dafür spricht auch der schlichte Charakter der Illustrationen. In der Universitätsbibliothek Kassel befindet sich eine *Lambſpring*-Handschrift im *Alchemischen Handbuch* mit der Signatur 2° Ms. Chem. 11 [4.[12]

6 Vgl. Buntz 1969, S. 90.

7 *Lambſpring* 1556 (https://www.e-manuscripta.ch/doi/10.7891/e-manuscripta-6275).

8 *Lambſpring* 1578/1588 (http://dlib.gnm.de/item/Hs16752/html).

9 Ott, Norbert H., *Alchemie. Alchemistische Sammlungen. Handschrift Nr. 2.4.25*, in: Frühmorgen-Voss u.a. 1991 (http://kdih.badw.de/datenbank/handschrift/2/4/25).

10 *Lambſpring*, 2. Hälfte des 16. Jh. (http://digital.onb.ac.at/RepViewer/viewer.faces?doc=DTL_2762708&order=1&view=SINGLE).

11 Vgl. Buntz 1969, S. 91.

12 *Lambſpring*, um 1570-1610 (https://orka.bibliothek.uni-kassel.de/viewer/image/1448883442932/1/).



Die Philosoph: sagens mit gewalt/
Wie zwey Thier seind in diesem Wald.
Das erst schön/wolgestalt vnd frisch/
Ein groß gezweigter vnd starcker Hirsch/
Den andr ein Einhorn der weyß thu zeigen/
Die beid im Wald verborgen leigen.
Seelig abr sprechen wir den Man/
Der sie bestricken vnd fahen kan/
Die Meistr vns auch mit halben Worten/
Verkünden hir vnd ahn allen Orten/
Daß die zwey Thier im walde gehn
Doch muß mann Wald ein Ding verstehn.
So wir aber wolln zum Grunde gan/
Thut der Wald Corpus nahmen anfahn/
So wird auch gewiß vnd recht erfundn/
Daß das Einhorn Spiritus zur stunden/
Der Hirsch kein Namen thut begeren
Denn Anima jhm auch keinr mag erwehrn.
Nun ists auch recht/daß der
Der sie künstlich zu Zähmen weiß/
Außm Wald zuführen/widrumb drein treibn
Daß sie beynander müssen bleiben/
Jhm wird auch von vnß zu getheilt/
Er habe das gülden Flüß ereylt.
Vnd das er nun mög Triumphiren
Ja vbern Augustum guberniren.

Nun

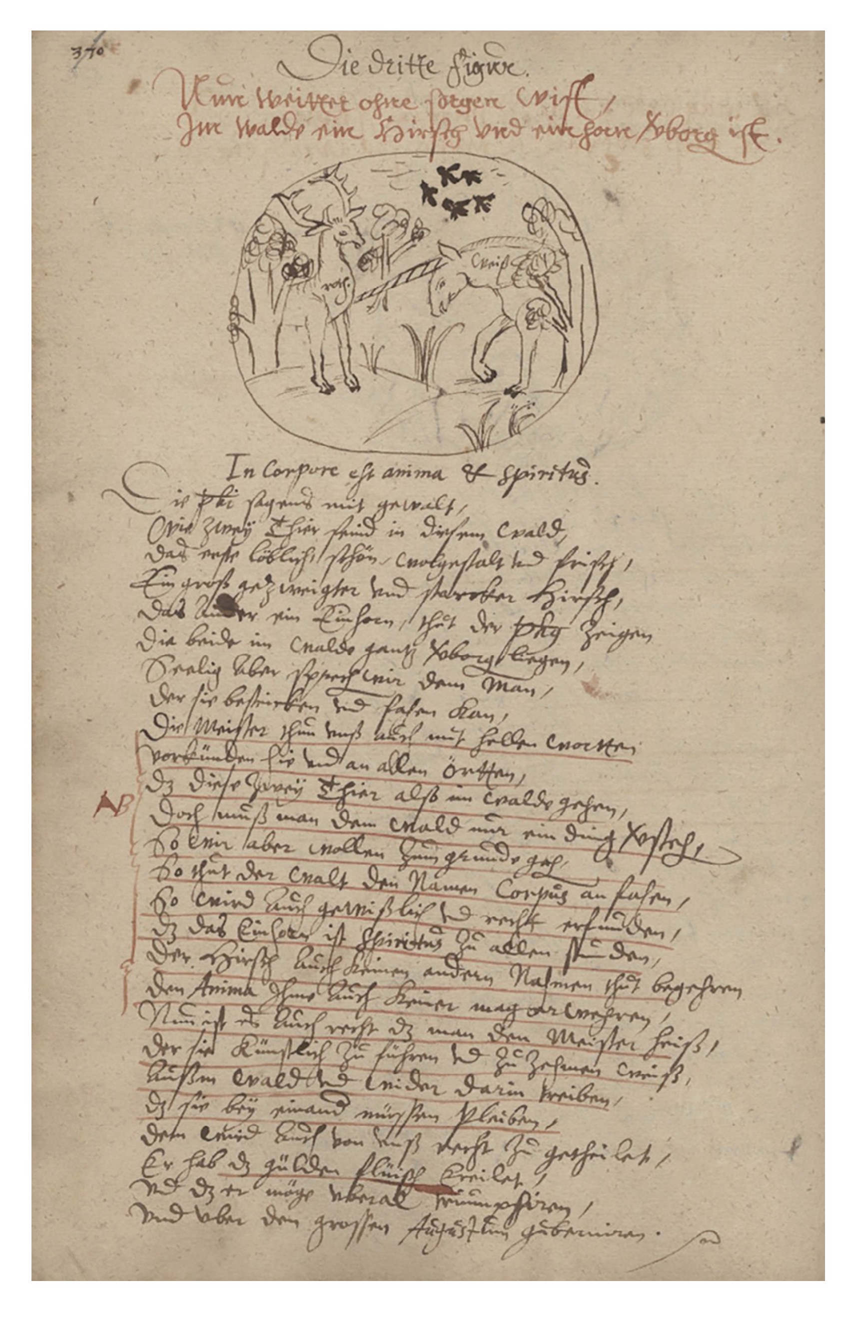
NUn ist von nöthen daß jhr wißt/
Jm Wald ein Hirsch vnd Einhorn ist.
Die dritte Figur.

In Corpore est Anima & Spiritus.

Fig. 1
Matthäus Merian d.Ä.,
Lambspring Figur 3, aus:
Hermannus Condeesyanus (Hg.),
Dyas chymica tripartita,
Frankfurt a.M. 1625, S. 92f.
Frankfurt a.M., UB, Sign. 8°P.194.6015.

Zu den zahlreichen weiteren, in der Sammelschrift enthaltenen Texten zählen der *Splendor Solis* sowie viele Kurztraktate und chemische Rezepte. Der *Lambspring*-Traktat weist viele Ähnlichkeiten zum Wiener Manuskript Cod. 10102 auf. Das Layout mit Bild und Text auf derselben Seite ist identisch, auch der Text selbst gleicht sich nahezu Wort für Wort (**Fig. 2**). Außerdem weisen die rund eingefassten Bilder den gleichen Aufbau bis hin zu Details (z.B. der Schild des Ritters in Figur 2) auf. Allerdings lassen die sehr flüchtig in Feder ausgeführten Illustrationen und die ungenauen Kreisumrahmungen hier auf ein Exemplar schließen, das als schnell übertragene Vorlage für Kopisten gedient haben könnte, bei dem es in erster Linie um das Festhalten der wesentlichen Bildelemente ging. Für eine Nutzung in diesem Sinne sprechen auch die Gestaltungshinweise, die neben oder auf die Bilder geschrieben wurden und die dargestellten Wesen mit Farbbezeichnungen versehen. Dabei könnte es sich um Hinweise für zukünftige Illustratoren handeln. Das gut erhaltene *Lambspring*-Manuskript Cod. M I9 1 der Bibliothek Salzburg[13] lässt aufgrund seiner Titelseite und Widmung genauere Schlüsse auf seinen Entstehungskontext zu als die bisher untersuchten Handschriften. Laut der Titelseite wurde die Schrift 1607 verfasst. Folio 5 r trägt die Unterschrift des Alchemisten und Juristen Nicolaus Maius. Zudem befindet sich auf der Titelseite die Information, dass das deutschsprachige

13 *Lamspring* 1607.


370

Die dritte Figur.

In Corpore est anima & spiritus.

Fig. 2
Lambspring Figur 3, aus: Alchemisches Handbuch, um 1570-1610, S. 370.
Kassel, UB, Sign. 2° Ms. Chem. 11 [4.

Zu Fig. 1 und 2
Die illustrierten *Lambspring*-Ausgaben setzen das Emblem und das jeweils zugehörige Lehrgedicht gestalterisch stets deutlich zueinander in Beziehung – hier zu sehen in *Dyas chymica tripartita* (**Fig. 1**) und im Kasseler Manuskript (**Fig. 2**).

Werk von Nicolaus Maius ins Lateinische übertragen worden sei. Die Untersuchung der bebilderten *Lambspring*-Manuskripte lässt deutliche Bezüge der einzelnen Werke untereinander erkennen. Der Aufbau und die Anzahl der Illustrationen stimmen überein. Auch textlich sind keine großen Abweichungen zu verzeichnen. Die Manuskripte in Wien, Kassel und Salzburg stehen sich basierend auf den Ähnlichkeiten der Illustrationen näher, während die Nürnberger Handschrift eigene Gestaltungsformen wie eckige Rahmen und teilweise andere Darstellungsweisen der Wesen wählt. Lediglich eine illustrierte Handschrift des Traktats ist vermutlich nach dem Druck entstanden und nimmt damit eine Sonderposition ein. Sie befindet sich in der Stiftsbibliothek Admont (Cod. 829) und wird auf das 17./18. Jahrhundert datiert.[14]

Allegorie und Praxis: Zur Nutzung des Traktats

Die 15 Einheiten des Traktats stellen allegorisch Zustände und Prozesse bei der Herstellung des Steins der Weisen dar. Immer wieder aufgegriffen wird die Lehre der Dreiteilung von Körper, Geist und Seele. Dabei arbeitet der Verfasser mit Gegensatzpaaren: Die Embleme zeigen meist zwei unterschiedliche Wesen, die harmonisch interagieren oder sich bekämpfen. Während die ersten zehn Einheiten den Herstellungsprozess des Steins in sich abgeschlossen durch ebensolche Darstellungen versinnbildlichen, greifen die Figuren 11 bis 15 ebenfalls in sich geschlossen eine Allegorie des Alphidius auf und schildern somit die Entstehung des Steins der Weisen auf eine andere Weise.[15] Beide Abschnitte präsentieren jeweils einen Vervollkommnungsprozess durch Transformationen.

Festzuhalten ist, dass es sich bei Lambsprings Traktat nicht um ein Rezeptbuch zur praktischen Anwendung handelt, denn Laborgerätschaften und Mengenangaben werden nicht erwähnt. Der Kern des Werks ist allegorischer Natur: Die in Text und Bild dargestellten Konzepte von Wandlung und Veredelung bis zum Erreichen des Steins der Weisen werden in Sinnbildern verschlüsselt vorgestellt und regen so zur Reflektion an. Dennoch kann der Traktat nicht gänzlich von der praktischen Alchemie gelöst werden. Dies beweist die elaborierte *Anleitung zur Herstellung eines Elixir[s] aus des Lambspringks Figuren*,[16] die Johann Daniel Mylius 1623 an Landgraf Moritz von Hessen-Kassel sandte. Es ist davon auszugehen, dass auch vorrangig

14 *Lambspring* 17./18. Jh.

15 Vgl. Wels 2021, S. 69-76; Buntz 1969, S. 103 f.

16 2° Ms. chem. 19[3 der Universitätsbibliothek Kassel, fol. 259:125r-261:126r (https://orka.bibliothek.uni-kassel.de/viewer/image/1381745635760/259/).

allegorische Traktate als sehr eng mit der Laborarbeit verknüpft gelesen und Allegorie und Praxis als Einheit begriffen wurden. Im *Lambſpring*-Text selbst finden sich an einigen Stellen die Namen chemischer Stoffe und Anweisungen, wie mit ihnen zu verfahren sei,[17] wenn auch die Kontinuität und Ausführlichkeit dieser Nennungen allein aus heutiger Sicht nicht ausreichen, um ein nachvollziehbares Rezept zu erstellen. Zusätzlich zu Mylius' Ausführungen von 1623 findet sich ein Hinweis auf die praktische Nutzung des Traktats in einer Ausgabe von *Dyas chymica tripartita* von 1625, die in digitalisierter Form vom Getty Research Institute zur Verfügung gestellt wird.[18] Neben den Gedichten und Illustrationen wurden zahlreiche handschriftliche deutsche und englische Notizen hinzugefügt, die die Sinnbilder mit Praxisbezug erläutern, sowie Zeichnungen der Planeten- und Metallsymbole.

Merians Position: Vorlagen, Kontakte, thematischer Bezug

Bei den 17 Radierungen, die Merian für das *Buch Lambſpring* anfertigte, handelt es sich um 15 Embleme, das Wappen des fiktiven Autors und ein Titelkupfer, das einen Alchemisten neben einem Athanor zeigt. Anhand der Ähnlichkeiten vieler Illustrationen ist deutlich zu erkennen, dass Merian sich an den älteren Manuskripten orientierte. Dennoch ist keine Hauptvorlage auszumachen; stattdessen stammen viele der von Merian inkludierten Bildelemente aus unterschiedlichen Handschriften. Dies lässt vermuten, dass es entweder eine nicht mehr erhaltene Vorlage gab, die alle diese Elemente vereinte, oder dass Merian mehrere der Manuskripte vorgelegen haben.
Sowohl Merian als auch Lucas Jennis besaßen bei ihrer Beschäftigung mit dem *Buch Lambſpring* in den Jahren vor 1625 durch ihre beruflichen Tätigkeiten als Kupferstecher und Verleger bereits umfangreiche Vorkenntnisse der alchemistischen Gedankenwelt und ihrer Bildsprache, da sie häufig mit entsprechender Literatur und bekannten Persönlichkeiten des Gebiets interagierten.[19] Von einer routinierten Zusammenarbeit bei der Produktion der *Lambſpring*-Druckausgabe kann nach ihren vorhergehenden Kooperationen ebenfalls ausgegangen werden. Die zahlreich publizierten alchemischen Traktate von Autoren wie Michael Maier, Robert Fludd und Johann Daniel Mylius beweisen, dass ein Schwerpunkt des Frankfurter Verlegerkreises um De Bry, in dem Jennis und Merian verkehrten, zumindest bis 1625 auf alchemischer Literatur lag, teilweise

17 *Lambſpring* 1625, S. 99.
18 *Dyas chymica tripartita* 1625 (https://archive.org/details/dyaschymicatripa00gras/page/82).
19 Vgl. Rimbach-Sator 2021, S. 4.

begründet in der Nachfrage zeitgenössischer Leser. Durch die einflussreichen, zwischen 1614 und 1616 veröffentlichten Traktate der Rosenkreuzer gewann die mystische Richtung der Alchemie an Popularität, was sich auch in den Verlagsprogrammen von Jennis und De Bry niederschlug.[20] Jennis' Veröffentlichung gleich dreier alchemischer Traktatsammlungen im Jahr 1625 und die im selben Jahr gedruckte Zweitauflage von *Dyas chymica tripartita* deuten darauf hin, dass solche Werke, auch in Kombination mit Merians hochwertigen Radierungen, zu dieser Zeit sehr gefragt waren. Wüthrich und Trenczak zufolge sei aber sowohl bei Jennis als auch bei Merian während der Jahre, in denen sie sich mit der Alchemie beschäftigten, auch ein tiefgreifendes, persönliches Verständnis der Thematik anzunehmen.[21] In den Traktaten der unterschiedlichen Autoren, den ausgewählten, bewusst mit der alchemischen Bildsprache arbeitenden Illustrationen Merians und in Jennis' in einigen Vorreden zum Ausdruck kommenden Ansichten erkennt Trenczak »deutlich Züge eines gemeinsamen Weltbildes«[22] aller Beteiligten.

Für die Druckausgabe des *Buch Lambspring* bedeutet dies einen bewussten Umgang mit Verständnis für die historische Textquelle und eine absichtsvolle Gestaltung des Bildprogramms. Es ist unklar, ob Merian dieses basierend auf den Illustrationen der vorliegenden Manuskripte eigenständig anfertigte[23] oder auch Details in Absprache mit Jennis entwickelte. Ute Frietschs Ausführungen zur Entstehung der Illustrationen von Robert Fludds Werk *Utriusque cosmi historia* – erschienen bei De Bry und größtenteils illustriert von Merian – legen eine enge Zusammenarbeit aller Beteiligten bei der Erstellung der Bilder nahe, die jedoch ausschließlich über De Bry stattgefunden habe, ohne dass es zur Kommunikation zwischen Fludd und Merian gekommen sei.[24] Frietsch schlägt vor, dass die Illustrationen von Fludd erdacht und in Kooperation mit De Bry und seiner Werkstatt konzipiert worden seien. Merian habe diese mit Anmerkungen versehenen Zeichnungen erhalten und im Zuge der Anfertigung seiner Radierungen künstlerisch aufgewertet.[25] Insbesondere für Merians spätere Arbeitsweise sei es nicht untypisch gewesen, dass er sich von seinen Auftraggebern bereits Skizzen der gewünschten Illustrationen habe aushändigen lassen.[26] Bezüglich der Bebilderung von *Utriusque*

20 Vgl. Neugebauer 1993a, S. 296.
21 Vgl. Wüthrich 2007, S. 210.
22 Trenczak 1965, S. 336.
23 Vgl. Rimbach-Sator 2021.
24 Vgl. Frietsch 2022a, S. 347.
25 Vgl. ebd., S. 351 f.
26 Vgl. ebd., S. 358.

cosmi historia kann also angenommen werden, dass sich Merian vorrangig mit der Ausführung und weniger mit der Ideenfindung befasst hat.[27] Anders als in diesem Fall ist hinsichtlich des *Buch Lambspring* jedoch zu berücksichtigen, dass kein Autor existierte, der Input zur grafischen Umsetzung seines Werks hätte geben können – lediglich der Text und die Illustrationen der Manuskripte lagen vor. Aus diesem Grund stellt sich die Frage, wer hauptverantwortlich für die Bebilderung der Druckausgabe von 1625, für die Entscheidungen für oder gegen die Übernahme von Elementen der Manuskriptvorlagen und für das Einbringen neuer Ideen war. Denkbar sind hier etwa eine vorrangig eigenständige Arbeit Merians, eine enge Absprache bei der Konzipierung zwischen Merian und Jennis oder die Anfertigung von Zeichnungen basierend auf den *Lambspring*-Handschriften durch unbekannte Werkstattmitarbeiter, die – ähnlich wie Fludds Skizzen – von Merian im Anschluss künstlerisch aufgewertet wurden.[28] Insbesondere die Abweichungen von früheren *Lambspring*-Illustrationen sind als durchdacht getroffene Entscheidungen zu werten, die auf eine kritische Auseinandersetzung mit dem Werk hinweisen, und lassen auf umfassende inhaltliche und gestalterische Kenntnisse schließen, was Merians intensive Beteiligung über das reine Umsetzen von Vorlagen hinaus nahelegt. Von dieser Annahme wird in den folgenden Ausführungen ausgegangen.

Übernahme, Abwandlung, Neuschöpfung: Merians Lambspring-Bildprogramm

Merians Illustrationen für den *Lambspring*-Traktat zeichnen sich durch großen Detailreichtum aus. Feine Schraffuren stellen differenziert Licht und Schatten dar, außerdem wird viel Wert auf die Tiefenwirkung der Hintergründe gelegt. Oft eröffnen sich weite Blicke in Täler oder auf Flüsse. Merian fügt die Akteure der Bilder in zeitgenössische Landschaften ein, deren Kennzeichen häufig Hügel und Wasserläufe sind. Auch Burgen oder Stadtansichten werden gelegentlich im Hintergrund platziert. Durch das Darstellen einer Umgebung, die dem Betrachter aus seinem Alltag vertraut war, gewinnen die Illustrationen an Relevanz und

27 Vgl. ebd., S. 361.

28 Diesbezüglich ist auf die *Lambspring*-Zeichnungen im Pharmaziemuseum Basel hinzuweisen, die nicht von Merian selbst stammen, aber seinen Radierungen stark ähneln. Während Putscher (1983, S. 38, Anm. 16) die Annahme äußert, es könne sich möglicherweise tatsächlich um Vorzeichnungen von anderer Hand handeln, ordnet das Museum selbst die Werke als Zeichnungen nach Merians Radierungen ein.

ermöglichen dem Leser eine größere Nähe zu den gezeigten Szenarien.[29] Im Gegensatz zu den Landschaften ist es fraglich, inwiefern die Gestaltung der menschlichen Akteure der Lebensrealität des Leserkreises entspricht. Teilweise sind die Figuren in antikisierendem Stil gekleidet.
In Bezug auf Merians Umgang mit dem Bildprogramm der Manuskriptvorlagen sind sowohl die Übernahme von Bildelementen als auch deren Abwandlung und das Hinzufügen von Neuschöpfungen zu verzeichnen. Diese drei Aspekte sind in den einzelnen Emblemen in jeweils unterschiedlicher Gewichtung zu erkennen.

Figur 2

Zu den Illustrationen, bei denen Merian sich stark an den Manuskriptvorlagen orientiert, zählt beispielsweise *Figur 2* (**Fig. 3**). Zu sehen ist ein Konflikt zwischen einem Ritter und einem Ungeheuer, der den Vorgang der *Putrefactio* symbolisiert. Das Motto der Druckausgabe lautet: *Hie mercke Sohn / gar schnell und bald / Vom grausam schwartzen Thier im Wald*.[30] Im zugehörigen Lehrgedicht wird erläutert, dass der Kopf des schwarzen Tieres abgeschlagen werden müsse, damit die weiße Farbe zum Vorschein komme. Merian übernimmt zahlreiche Aspekte wie die Waldkulisse, die Form des Schwerts und die Anordnung der Figuren aus den älteren *Lambspring*-Manuskripten. Seine Drachendarstellung mit der zugespitzten Schnauze ähnelt der entsprechenden Illustration in der ältesten erhaltenen Handschrift (Zürich, Ms. P 2177; **Fig. 4**). Vieles lässt darauf schließen, dass Merian sich bewusst für eine Übernahme dieser Darstellung des Tiers entschieden hat: Der Text gibt nicht vor, dass es sich bei dem zu besiegenden Wesen um einen Drachen handelt. Auch die Figur des Ritters wird nicht im begleitenden Gedicht erwähnt, es erfolgt lediglich die Schilderung des allegorischen Vorgangs. Eine mögliche Basis der Darstellung des Vorgangs als Kampf eines Ritters gegen einen Drachen könnte die christliche Ikonographie der Legende des Heiligen Georgs bilden.[31] Tatsächlich existieren in den *Lambspring*-Manuskripten zwei unterschiedliche Darstellungsweisen des Tiers: einmal als Drache, einmal als Hund/Panther/Bär wie in den einander in vielen Aspekten ähnlichen Handschriften aus Wien, Kassel und Salzburg (**Fig. 5**). Merian entschied sich für die Drachenvariante, wenngleich mehrere andere seiner *Lambspring*-Illustrationen wiederum das Wiener Bildprogramm als

29 Vgl. Putscher 1975, S. 25.
30 *Lambspring* 1625, S. 91.
31 Vgl. Akat. Sanct Georg 2001.

Vorbild nahelegen (z.B. Figur 9). Dies unterstützt die These, dass ihm mehrere unterschiedliche *Lambsspring*-Manuskripte zur Orientierung zugänglich waren.
Anhand der Drachengestalt lässt sich aber auch Merians Abwandlung der Vorlagen beobachten. Das von ihm wiedergegebene Wesen ähnelt zwar der Züricher Darstellung, aber es besitzt nur zwei Beine und zudem Flügel. Somit handelt es sich vielmehr um einen Basilisken, insbesondere auch an seinen mondförmigen Schwanz- und Zungenspitzen zu erkennen, der in Merians Werk bereits früher mehrfach vertreten ist, oft auch im Zusammenhang mit seinen Illustrationen alchemischer Werke wie der *Atalanta fugiens*, die gleich mehrere dieser Exemplare beinhaltet (z.B. Emblem 25, **Fig. 6**). Merians frühste bekannte Basiliskendarstellung stammt von einem Plan der Stadt Basel aus dem Jahr 1615. Da es sich bei dem Basilisken um den Wappenhalter der Stadt handelt, ist anzunehmen, dass Merian während seiner Jugend in Basel mit dieser Darstellungsweise in Berührung kam und sie in der Folge bevorzugt zur Darstellung von Drachen im alchemischen Kontext verwendete.

Figur 9

Ein weiteres Beispiel für Merians Abwandlung der Motive ist *Figur 9*, die einen König auf einem Thron zeigt und den vorläufigen Abschluss des Herstellungsprozesses des Steins der Weisen symbolisiert (**Fig. 7**). Hierbei übernimmt Merian die Komposition und die Perspektive des Throns und die Gestalt des Königs weitestgehend von den Vorbildern, aber durch eckige Pfeiler statt Säulen unterstreicht er den geordneten Aufbau der Szene und fügt zudem im Hintergrund eine Stadtansicht ein. Die in den vorherigen Emblemen gezeigten allegorischen Kämpfe der unterschiedlichen Wesen spielen sich stets vor einer Waldkulisse ab. Die dynamischen, unruhigen Linien des Blatt- und Astwerks betonen die Aspekte der ständigen Wandlung und der Rätselhaftigkeit. Mit Figur 9 wird der Wald erstmals vollständig verlassen. Durch das Einfügen der Stadtansicht verdeutlicht Merian den Übergang von Wildnis zu Zivilisation, von Unordnung zu Ordnung – eine Vorstufe des Steins der Weisen ist nun erreicht. Darüber hinaus stellt er sein technisches Können unter Beweis und schafft zudem einen Bezugspunkt zum realen Lebensumfeld der Rezipienten, in das er die allegorische Darstellung des Königs einfügt. Die zeitgenössische Stadt ist sogar von Personen belebt.

Fig. 3
Matthäus Merian d.Ä., *Lambſpring Figur 2*, aus: Hermannus Condeesyanus (Hg.), *Dyas chymica tripartita*, Frankfurt a.M. 1625, S. 92f.
Frankfurt a.M., UB, Sign. 8°P.194.6015.



Figur 10

Im Gegensatz zu den meisten anderen Emblemen weicht Merian bei *Figur 10* stärker von den Manuskripten ab. Es handelt sich um die Darstellung des Salamanders (**Fig. 8**). An Merians Handhabung dieser Illustration wird noch einmal deutlich, dass der Künstler nicht unreflektiert Vorlagen kopiert, sondern sich bewusst mit den Inhalten der Bilder und dem derzeitigen Stand der Alchemieliteratur und des entsprechenden Bildprogramms auseinandergesetzt hat. Das Emblem thematisiert den letzten Schritt im Herstellungsprozess des Steins der Weisen, bei dem das Werk durch den Alchemisten vervollkommnet wird. Den charakteristischen Tier-Allegorien des Traktats entsprechend wird dieser letzte Schritt durch das Töten des angeblich im Feuer lebenden Salamanders symbolisiert, dessen Blut in Lambsprings Lehrgedicht für den vollendeten Stein bzw. für ein Elixier der Unsterblichkeit, der universellen Heilung und Weisheit steht.[32] Merians Darstellung des Salamanders ist die einzige

32 *Lambſpring* 1625, S. 106.



Fig. 4
Lambſpring Figur 2, 1556, aus: Alchemistisches Lehrgedicht.
Zürich, ZB, Sign. Ms P 2177, fol. 4r.

Illustration von *Figur 10*, die eine Echse zeigt (das Admont-Manuskript zeigt einen Drachen und ist vermutlich mit Merians Illustrationen als Vorlage entstanden). In den fünf erhaltenen Vorgänger-Manuskripten ist der Salamander als weißer Vogel dargestellt (z.B. im Salzburger Manuskript, **Fig. 9**). Dies basiert nicht auf dem *Lambſpring*-Text; stattdessen entspringt diese nicht weit verbreitete Darstellungsweise vermutlich der Bestiarien-Tradition – Richart de Fournivals *Beſtiaire d'Amour* beschreibt den Salamander als weißen Vogel. Merian hat sich gegen diese Art der Darstellung entschieden, vermutlich, weil sie zu seiner Zeit unüblich war und zeitgenössische Betrachter eher irritiert hätte. Durch die Herausgabe als Druckwerk stand das *Buch Lambſpring* einem größeren Publikum zur Verfügung, daher war die Verständlichkeit der Bilder entsprechend der bekannten alchemistischen Ikonographie von Relevanz. Merians Salamander ähnelt in seiner Gestalt einem realen Feuersalamander und trägt auf seinem Rücken einen Streifen von Sternen, der durch die frontale Aufsicht auf das Tier betont wird. Es handelt sich um eine

Fig. 5
Lambspring Figur 2, 1607, aus: Nicolaus Maius, *Lamspring. Nobilis germani, et philosophi antiqui libellus, de lapide philosophico*, 1607, fol. 13r. Salzburg, UB, Handschriftensammlung, Sig. M I 92.



vermutlich auf Plinius' Beschreibung zurückgehende Darstellungsart,[33] die spätestens seit Mitte des 15. Jahrhunderts in den Illustrationen vorrangig naturkundlicher Schriften anzutreffen ist,[34] seit Conrad Gessners Gegenüberstellung mit dem realitätsgetreuen Bild eines Salamanders und ihrer Bezeichnung als *figura falsa* (*Icones animalium*, 2. Auflage, 1560)[35] jedoch nur noch in Werken der Alchemie oder der Emblemkunst auftritt, wenn der Salamander als Symbol fungiert. Diese symbolisch aufgeladenen Salamander werden stets von Feuer umgeben gezeigt, um ihre vermeintliche Feuerfestigkeit zu betonen. Ein Beispiel dafür ist das 1581

33 Siehe *Sicut salamandra, animal lacerti figura, stellatum, numquam, nisi magnis imbribus, proveniens, & serenitate deficiens*. Caius Plinius Secundus: *Naturalis Historiae*, Liber VII, in: Hardouino 1783, S. 235 (http://sammlungen.ub.uni-frankfurt.de/schopenhauer/content/pageview/7921159). Es ist nicht auszuschließen, dass Plinius mit *stellatum* lediglich die gelben Flecken des Tiers und keine tatsächliche Sternform meint.

34 Z.B. Bernhard von Breydenbach, *Peregrinatio in terram sanctam*, Mainz 1486 (Zentralbibliothek Zürich, Rb 51), S. 254 (https://www.e-rara.ch/zuz/content/pageview/18835061).

35 Conrad Gessner, *Icones animalium quadrupedum viviparorum et oviparorum …*, Zürich 1560 (ETH-Bibliothek Zürich, Rar 9734: 3 GF), S. 119 (https://www.e-rara.ch/zut/content/pageview/3159798).



Fig. 6
Matthäus Merian d.Ä., *Emblem 25*, 1617, aus: Michael Maier, *Atalanta fugiens*, Oppenheim 1617.
Frankfurt a.M., UB, Sign. 8° P 5.75.

von Adriaen Collaerts gestochene Titelkupfer der Reihe *Septem Planetae* (**Fig. 10**). Merian selbst stellt ebenfalls bereits 1617 für das Emblem 29 der *Atalanta fugiens* den von Flammen eingefassten Salamander mit sternförmigem Rückenmuster dar.[36] Das zu den Seiten wegstrebende Feuer und die Musterung bildet er 1625 in der *Lambspring*-Illustration erneut in ähnlicher Weise ab. Allerdings führt er hier auch neue Bildelemente ein: die Körper- und Kopfform des Salamanders und die kurzen Gliedmaßen erinnern stärker als bei der älteren Illustration an das reale Tier. Vergleichbar erscheint aus früheren alchemistischen Druckwerken nur die kleine Silhouette eines Salamanders vor dem Feuer auf dem von Aegidius Sadeler gestochenen Titelkupfer zu Oswald Crolls *Basilica chymica* aus dem Jahr 1609. Die von Merian stammenden Titelkupfer des 1620 erschienenen Werks *Antidotarium medico-chymicum reformatum* von Johann Daniel Mylius und des *Musaeum hermeticum* zeigen ebenfalls die von Flammen umgebene Silhouette eines Salamanders in der Aufsicht und orientieren sich vermutlich am Stich der *Basilica chymica*. Vielleicht aufgrund der geringen Größe sind auf diesen Stichen keine sternförmigen Rückenzeichnungen zu sehen. Bei seiner *Lambspring*-Darstellung zeigt Merian als erster Illustrator den alchemischen Salamander mit den

36 Michael 1617d, S. 109 (https://www.e-rara.ch/cgj/content/pageview/1906104).



Fig. 7
Matthäus Merian d.Ä., *Lambspring Figur 9*, aus: Hermannus Condeesyanus (Hg.), *Dyas chymica tripartita*, Frankfurt a.M. 1625.
Frankfurt a.M., UB, Sign. 8°P.194.6015.

arttypischen, hervorstehenden Augen und der runden Schnauze. Das Wesen vereint somit Elemente der typischen Darstellungen des realen und des mythologischen Salamanders. Auf diese Weise fügt es sich in Merians realitätsnahe Landschaftsdarstellung ein; die Szene erscheint in sich selbst glaubwürdig. Gleichzeitig deuten der Sternenstreifen auf dem Rücken und die Größenverhältnisse an, dass es sich nicht um einen Feuersalamander als reales Tier, sondern um den symbolischen Salamander handelt. Merian entschied sich bei *Figur 10* also – vielleicht in Absprache mit Jennis – für eine zu seiner Zeit übliche Salamander-Ikonographie, die besser verständlich war als die Darstellung der früheren *Lambspring*-Manuskripte. Darüber hinaus erinnert Merians Darstellung des muskulösen Arbeiters am Feuer an die Allegorie des Feuers von Jan Brueghel d. Ä., was ebenfalls eine ›Aktualisierung‹ des Bildprogramms der Manuskripte darstellt (dort wird der Arbeiter stets zeitgenössisch eingekleidet) und in Szene setzt, wie der Mensch sich im Zuge alchemistischer Transformationen die Kraft des Feuers zunutze macht.



Fig. 8
Matthäus Merian d.Ä., *Lambſpring Figur 10*, aus: Hermannus Condeesyanus (Hg.), *Dyas chymica tripartita*, Frankfurt a.M. 1625.
Frankfurt a.M., UB, Sign. 8° P.194.6015.

Merians Titelkupfer

Auch das radierte Titelkupfer (**Fig. 11**) verweist auf Merians selbstbewusste Handhabung der *Lambſpring*-Illustrationen: Die allegorisch aufgeladene Darstellung des Adligen am Athanor ist in den Vorgängermanuskripten nicht zu finden. Lediglich die *Lambſpring*-Handschrift in Admont enthält eine entsprechende Illustration; da sie vermutlich später entstanden ist, ist anzunehmen, dass hier Merians Darstellung als Vorlage diente. Das Titelkupfer vereint mehrere zentrale Aspekte des Traktats. Unterhalb der Titelei ist quadratisch eingefasst das ganzfigurige Bildnis eines bärtigen Mannes neben einem Athanor zu sehen, das mit überwiegend kurzen, parallelen Linien, die sich den dargestellten Oberflächen anpassen, detailreich ausgearbeitet wurde. In der Darstellung des Mannes spiegelt sich Lambsprings Selbstcharakterisierung aus der Vorrede des Traktats: Während der Bart ihn als Gelehrten ausweist, verweisen seine Attribute wie das Zepter, das Schwert mit Adlerkopf, die schwere Kette, deren Glieder an Wappen erinnern, und die kostbare Kleidung auf seine adlige Herkunft. Auch der zentral platzierte Doppeladler auf seinem Gewand erinnert an ein Wappen (es



Fig. 9
Lambſpring Figur 10, aus: Nicolaus Maius, *Lamſpring. Nobilis Germani, et Philosophi antiqui Libellus, De Lapide Philosophico*, 1607, fol. 37r.
Salzburg, UB, Handschriftensammlung, Sig. M I 92.

könnte sich um den Habsburger Adler handeln)[37] und symbolisiert zudem die Flüchtigkeit des Mercurius, wobei die Doppelköpfigkeit an Darstellungen des Hermaphroditen denken lässt. Zusätzlich zu diesen allegorischen Elementen zeigt der Athanor neben dem Mann, dass es sich um einen praktizierenden Alchemisten handelt – eine Eigenschaft, die Lambspring sich ebenfalls zuschreibt. Die vertikale Dreiteilung des Athanors auf dem Titelkupfer lässt sich im Sinne der im *Lambſpring*-Traktat zentralen dreigeteilten Einheit aus *Corpus*, *Spiritus* und *Anima* deuten, die der arabischen Alchemie entstammt.[38] Auch die Darstellung der Umgebung ist semantisch aufgeladen: Im Widerspruch zu den durch den Fall der Schatten gezeigten natürlichen Lichtverhältnissen scheinen von rechts oben einzelne Sonnenstrahlen durch die Wolken. Dabei könnte es sich um ein gestalterisches Mittel handeln, um die geistige Erleuchtung des Alchemisten hervorzuheben. Werden die christlichen Anklänge der Vorrede und das Lob Gottes am Schluss von Lambsprings Traktat miteinbezogen, kann diese Erkenntnis durch ihren

37 Für diesen Hinweis danke ich Corinna Gannon.
38 Vgl. Buntz 1969, S. 104.



Fig. 10
Adriaen Collaert (nach Maerten de Vos), *Salamander*, 1581, Radierung, Ausschnitt aus dem Titelblatt der Serie *Septem planetae*.
Amsterdam, Rijksmuseum, Inv. Nr. RP-P-OB-9204.

gezeigten Ursprung im Himmel als gottgegeben gedeutet werden. Neugebauer interpretiert die Lichtstrahlen als Schein der »merkurischen Sonne«[39], die für das Gelingen des Großen Werks notwendig sei. Merian setzt also in der Titel-Radierung zentrale Aspekte des Traktats und der Selbstcharakterisierung des Verfassers um. Somit stellt das Bild eine Einleitung in den Traktat dar und trägt zudem zur Präsenz des Autors bei, indem es den Lesern eine Person und ein zeitgenössisches Lebensumfeld zeigt.

Fazit

Mit seiner bewussten und reflektierten Vorgehensweise beim Umsetzen der Illustrationen des *Lambspring*-Traktats für *Dyas chymica tripartita* und *Musaeum hermeticum* gelingt es Merian somit, ein bis dahin nur in Manuskripten überliefertes Bildprogramm eloquent in die zeitgenössische Druckgraphik zu übertragen. Er trägt nicht nur zur Erhaltung und Verbreitung des Werks und seiner einprägsamen Allegorien bei, sondern es gelingt ihm durch seine Überarbeitung und Ergänzung der Embleme darüber hinaus, die verrätselten Inhalte des Traktats noch nuancierter und detailreicher darzustellen. Aufgrund der sorgfältigen Orientierung an den Manuskripten behält er den ursprünglichen Charakter des Werks bei. Er nutzt dabei seine Vorkenntnisse in der Emblematik und seine technische Versiertheit, um die Bilder in hoher Qualität umzusetzen. Seine Abwandlungen unterstreichen die Inhalte des Werks und dienen darüber hinaus oft der Anpassung an zeitgenössische (teilweise von ihm selbst gesetzte) Standards im Druck erschienener, illustrierter Werke der Alchemieliteratur.

39 Neugebauer 1993a, S. 309.


Lambspring.
das ist:
Ein herrlicher Teutscher Tractat vom
Philosophischen Steine / welchen für jahren ein
Adelicher Teutscher Philosophus so Lampert
Spring geheißen / mit schönen figuren
beschrieben hat.

Franckfurt am Mayn bey LVCA JENNIS zu finden.
ANNO M.DC.XXV.

Fig. 11
Matthäus Merian d.Ä., Titelkupfer des *Buch Lambspring*, aus: Hermannus Condeesyanus (Hg.), *Dyas chymica tripartita*, Frankfurt a.M. 1625.
Frankfurt a.M., UB, Sign. 8°P.194.6015.

Merian's Juggling with Motifs – Juggling with Merian's Motifs

Iconographical Borrowings in and from Merian's Alchemical Works

Sergei Zotov

The iconographical tradition of allegorical images of alchemy, which developed in Europe from the 13th century onwards, first borrowed images from Arabic manuscripts and later on created rare visual allegories based on textual ones. Only two European alchemical treatises with allegorical illustrations were known before the 15th century.[1] This situation changed when two major works in this field were written and illuminated in Germany: the *Buch der Heiligen Dreifaltigkeit* (1410-1414) and the *Aurora consurgens* (c. 1410 or 1410s/1420s).[2] Later, in the 16th century, with the appearance of the *Splendor solis* (1531-1532) and the *Rosarium philosophorum* (1530-1540),[3] which used motifs from the above-mentioned treatises, the creation of alchemical imagery on the basis of mixing different ready-made motifs from various treatises, kind of an ›alchemical assemblage‹, became the new norm.

1 Paris, Bibliothèque de l'Arsenal. Ms. 2872 and Vienna, Österreichische Nationalbibliothek (ÖNB), Cod. Vind. 2372

2 Völlnagel 2012, p. 24. This floating dating makes it very difficult to determine how the two books are related. The *Aurora* may have served as a model for the *Buch*; the *Buch* may have served as a model for the *Aurora*; or they may have been created independently and simultaneously. That said, if the *Buch* was written between 1410 and 1414, it seems to be very unlikely that the *Aurora* influenced the imagery of the *Buch*. Perhaps this could be a good example of how two treatises created around the same time could have been drawing the inspiration from the same pool of images – probably partially from sources which have not survived. See also Obrist 1982; Forshaw 2020b.

3 The recent research by Thomas Hofmeier and Rudolf Gamper made it clear that the first manuscript (Sankt Gallen, Kantonsbibliothek, Ms. VadSlg 394A) of the *Rosarium* is dated by 1530-1540, which makes the printed version its possible copy, and not the other way around. Gamper/Hofmeier 2014, p. 7.

Berit Wagner/Corinna Gannon (Hg.), OPUS MAGNUM · Matthäus Merian d.Ä. und die Bebilderung der Alchemie, 2024.
https://doi.org/10.11588/arthistoricum.1311.c19540

In this paper, I would like to visualise this evolution on example of images created by Matthäus Merian the Elder, who actively used motifs from older alchemical works, mainly manuscripts, and whose new motifs became iconic in the later tradition of alchemical illumination. Firstly, I will consider the two oldest European alchemical treatises with allegorical images, namely a French alchemical miscellany and the work of Gratheus. This is necessary because there is almost no research on these works' iconography which is of crucial importance for the entire later tradition. Secondly, I will examine the main types of allegories that appeared in these works and will then show how Merian re-used them in his printed works (*Atalanta fugiens* and the *Book of Lambspring*). Finally, I will also demonstrate how the motifs created by Merian and the ancient motifs already known were amalgamated into allegories in the later illuminated treatises.

Allegorical Imagery of Alchemy before 1410 in European Treatises

In the 8th and 9th centuries the first miscellanies of recipes for dyeing, forging precious stones and smelting metals appeared in Europe. These processes were often the same operations as had been described in the alchemical treatises of the Greek alchemists of the first centuries AD.[4] A number of medieval recipes go back directly to the ancient papyri.[5] Most of the alchemical treatises were translated by Arab scholars from ancient Greek, Syriac, Persian and other languages and reached Europe through Latin and later vernacular translations from Arabic. The first significant translation was *The Book of the Composition of Alchemy* translated into Latin in 1144 by the English scientist Robert of Chester (active in the 1140s) during his stay in Segovia, which at that time bordered the Caliphate of Córdoba. This and subsequent translations from Arabic were the cornerstones of the boom of alchemy throughout Europe. From the 12th century onwards, pseudo-Aristotle, pseudo-Ibn Sina, Jābir ibn Ḥayyān (active in 8th century), ar-Razi (c. 864/865-925/935), etc. were actively translated into Latin. The first European alchemists had appeared but before the 14th century, they had very rarely used allegorical language and were mainly engaged in the practice of gold-making. The only one who did not fully follow this tradition was the French poet and (presumed) alchemist Jean de Meun (1240-1305) who is celebrated for his

4 A brief description of the first Greek alchemists who lived in Egypt can be found in: Lindsay 1970. Most recent and detailed information on this matter can be found in Fraser 2007 and Martelli 2009.

5 Rodichenkov 2019, pp. 139-40.





< Fig. 1
Alchemical miscellany, 14th c.
Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, Ms. 2872, fol. 401r.

> Fig. 2
Alchemical miscellany, 14th c.
Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, Ms. 2872, fol. 416r.

continuation of the *Roman de la Rose*. In this poem and in many of his other works, he occasionally resorted to metaphors. However, this was not typical of other alchemical works from the High Middle Ages.[6]

It is not surprising that one does not find a single allegorical image in European treatises on alchemy from the 8th to 13th centuries: there were no allegories in the texts themselves, since the authors used only the language of the workshop. The first alchemical treatise to contain allegorical images could have been either one of two alchemical miscellanies, one French and one Flemish, dating from the second half of the 14th century. The French collection includes two small treatises, *The Testament of a Noble Philosopher* and *The Book of the Perfect Magisterium of Aristotle, Which Tells of the Light of Lights of the Philosopher's Stone*, both illuminated with introductory illustrations.[7] The following allegorical scenes are depicted: the first miniature (**Fig. 1**) shows a tower from which a tree with two trunks grows. Its roots are fed by a river. On the tree's left trunk, there are seven red fruits shaped like pears or hearts, on the right, there are nine white ones. The tree is guarded by a red and a white lion while in the foreground, an adept reveals the secrets of alchemy to a fellow by giving him a key. In the second miniature (**Fig. 2**), a sage is talking to a naked woman. She carries two bowls in her hands to catch the red and white liquids – blood and milk – flowing from her breasts. In the centre of the composition is the sun heating up an egg with its rays. In these first known allegorical images of alchemy, the process of preparing the philosopher's stone is encrypted: the river means primordial matter, whereas the white and red fruits respectively symbolize the stages at which the philosopher's stone is able to turn metals into

6 McWebb 2008, pp. 79-106.

7 Paris, Bibliothèque de l'Arsenal. Ms. 2872.

silver and gold.[8] The egg in the second illustration represents a hermetically sealed vessel containing both alchemical primordial principles, *sulphur* and *mercury*, depicted as blood and milk. After having been heated in an oven, the content of this vessel will become the philosopher's stone.

The second illustrated alchemical treatise from the 14th century containing allegorical depictions, is called *Sapientia Salomonis* and was composed in the vernacular by the Flemish artisan Gratheus.[9] Gratheus's alchemy merges with astrology, magic, and the Christian religion. The author turns to God and St. John, asking them to grant him wisdom. He draws attention to the history of Christ's redemption of mankind from the original sin and its parallels with alchemy. Gratheus describes the preparation of the *panacea*, the universal remedy, comparing alchemical processes with the three days Jesus spent in the tomb and with his resurrection. The coffin corresponds to a *matrix*, an alchemical vessel in which the oncoming philosopher's stone is conceived. Gratheus even compares the »torture of metals«, i.e., their purification, with the torment of Christ by the Jews (giving rise to the most antisemitic remarks in the whole alchemical tradition which was typical in Europe at that time).[10] It is obvious from this comparison, that for Gratheus the Passion of Christ is just a convenient example to which the author can allocate a purely alchemical meaning, and not an attempt to ›christianize‹ alchemy.

There are many allegorical images in the treatise. In one of them the scene of Resurrection is depicted. With this image, Gratheus emphasizes that the metal Mercury rises ›alive‹ from the ›dead‹ just like Christ was captured, crucified and resurrected. For Gratheus the analogy is straightforward: like the divine Resurrection, sublimation is also an upward movement.[11] Moreover, this illustration depicts not the Saviour himself but his image among the stars. Gratheus implied that there is a zodiacal constellation of the Holy Sepulchre. Another drawing depicts Christ with a halo surrounded by a circle of alchemical vessels – this is the other zodiacal constellation, the one of the Holy Cross (fol. 57r). These eighteen alchemical vessels that form a kind of halo around the head of Jesus are also constellations, but not the zodiacal ones. Besides these religious allegories, the manuscript contains many other symbolical illustrations with animals, birds, monsters, fighting creatures/beasts, and figures in flasks, some of them are copulating.

8 This image is reinterpreted in a unique manuscript now held in Glasgow: University Library, Ms. Ferguson 6, fol. 4v.

9 Vienna, ÖNB, Cod. Vind. 2372. See Birkhan 1992.

10 On medieval antisemitism, see amongst others Gow 1995.

11 Cf. Birkhan 1992, p. 197.

Motifs from Old Alchemical Manuscripts in Merian's *Atalanta fugiens*

We can create a tiny pool of motifs from the two above-mentioned manuscripts consisting of eight illustrations only. Surprisingly enough, this set is quite comprehensive and even the later ›Big Four‹ of illuminated alchemy (the *Buch*, the *Aurora*, the *Splendor*, and the *Rosarium*) do not contribute much more to this list.[12]

From the French miscellany we shall distinguish the motifs of the alchemical tower, lions, trees, the spring, the egg, the breast-feeding woman, the fire of the sun, the wise man, and the key. Gratheus's work adds a few: the androgyne, birds, the alchemical coffin, coitus (or naked people in preparation for it), actions inside of flasks, winged and at the same time quadruped creatures, fights, and Biblical figures (Solomon, Jesus).

By briefly reviewing Merian's iconographic sources for the *Atalanta fugiens*, the famous poem with emblems and fugues by Michael Maier, first published in 1617, we will see that its iconography is largely based on these seventeen basic motifs. Merian most likely knew them from manuscripts from the 15th and 16th century which had re-used the oldest motifs. The breast-feeding woman is the subject of emblem 2; we find depictions of coitus or preparations for it (emblems 4, 21, 30, 33, and 34), the birds (emblem 7, 43, and 46), the egg (emblem 8), the tree (emblem 9), the lion(s) (emblem 16, here together with the motif of a winged/walking creature, and 37), the fight (emblems 25 and 47), the flask (emblem 28), the coffin (emblems 28, 44 and 50), the androgyne (emblems 33 and 38), and the spring (emblem 40).[13]

Needless to say again, all of the images in Merian's *Atalanta* clearly were not borrowed directly from these two oldest illustrated books, but from the later treatises. For example, in emblems 33 and 38, Merian used the motif of the naked alchemical androgyne as depicted in the *Rosarium*, which certainly stems from the *Buch* and the *Aurora* (for emblem 33 he used its version, which we find in the *Rosarium*, for example, in Kassel.[14] In this picture, two bodies of dead lovers literally merge into one another: their corpses are transformed into an androgynous body with two heads. Sol and Luna are now one. In Merian's illustration, the sunlight heating the corpse has been replaced by a fire beneath the androgyne.

12 I deliberately do not consider the iconography of the ›Big Four‹ in detail here, as this would have required much more space. Besides, the problems of their iconography are covered in other articles. For example: Gamper/Hofmeier 2014; Putscher 1986.

13 *Furnace and Fugue* 2020.

14 UB, 8° Ms. chem. 21, fol. 75r.



Fig. 3
Matthäus Merian the Elder, *Emblem 44*, Michael Maier, *Atalanta fugiens*, Oppenheim 1618.
Frankfurt a.M., UB, Sign. 8° P 5.75.
▸ p. 117, Fig. 15.
▸ p. 189, Fig. 10.

Emblem 44 (**Fig. 3**) is inspired by the image series from the Italian alchemist Janus Lacinius's introduction for the printed edition of Petrus Bonus's *Pretiosa margarita novella* (1546) extended by his own texts (**Fig. 4**).[15] The original depicts the king/gold sitting in front of the other nobles/metals who also want to become king/gold. Then, the king is killed by the nobles and placed into a coffin. After a few days, the aristocrats open the coffin and discover the king reborn as the philosopher's stone. In the final scene, he blesses every metal that has turned into gold with his sceptre. In Merian's illustration, we see the scenes of murder and resurrection simultaneously in one image.

Some images originate beyond the seventeen motifs I have already mentioned, namely from the allegories that emerged in the alchemical ›Big Four‹. Emblem 3, which shows the so-called ›women's work‹, symbolizing the alchemical phase of *albedo*, and emblem 31, where we see the king (or two kings, old and young), symbolizing the resurrection of dead matter

15 The series of images used in Lacinius's work was borrowed from an alchemical compendium from UB Leiden, VCF 29 (c. 1522). Lacinius's series of images was also copied as an illuminated manuscript and distributed under one cover with *Lambspring* and *Donum dei* (Nürnberg, GNM. Hs. 16752, c. 1578-1588), as well as with *Donum dei*, *Aurora*, and *Rosarium* in Glasgow, UL, Ms. Ferguson 6 (c. 1579).





Figs. 4.1 and **4.2**:
Alchemical miscellany, 1578/1588.
Nürnberg, GNM, Hs. 16752, fol. 43v., 45r.

by the power of the elixir, are copied directly from the *Splendor solis*. Written by an unknown German author, this florilegium is full of allegories on the making of the philosopher's stone and is perhaps the most luxurious alchemical treatise of all time.[16]

Finally, we see some motifs borrowed from manuscripts of the *Book of Lambspring* in the *Atalanta* like nesting birds (emblem 7), an ouroboros (emblem 14), a salamander (emblem 29), and a dog fight (emblem 47). Merian obviously had access to manuscripts of the *Lambspring* from the 16th and early 17th century. There are only five manuscripts of this work which were created before Merian's *Atalanta*: these are the versions from Zurich (1556), Vienna (1550-1599), Nuremberg (1578-1588), Salzburg (1607), and Kassel (1570-1610).[17] It was crucial for Merian to be familiar with the iconography of this work because he illustrated the printed version of the *Lambspring* which was published in the collection of alchemical treatises called the *Musaeum hermeticum* (1625).[18]

Despite the fact that there are three core versions with different iconographies (Zurich, Vienna, and Nuremberg), the visual template for Merian was mainly the Viennese version, with some additions from the Zurich manuscript (it comes from the depiction of a lion and a lioness in which they walk next to each other – this scene is depicted differently in the other manuscripts of the *Lambspring*; it could also be based on an oral description, or on an image which is not preserved to this day).[19]

Merian adapted four images from the manuscripts of the *Lambspring* into his *Atalanta* in 1617 and then re-used almost the same engravings for his printed version of the *Book of Lambspring* in 1625. By using the images from the manuscripts of the *Lambspring* first in the printed *Atalanta* and only then in the printed *Lambspring*, he invented some new details for the imagery of the latter. In Merian's engravings for the *Lambspring* we see a burning salamander instead of the original phoenix. This is only because in the *Atalanta*, this image illustrates the emblem *Ut salamandra vivit igne sic lapis* (emblem 29). In the same way, he re-used the image of the fight between a wolf and a dog from the *Lambspring*: both animals fight equally while in the manuscript copies one of the animals is always shown defeated. This image is incorporated into the *Atalanta* to illustrate

16 Völlnagel 2004.

17 Zurich, 1556: ZB, Ms. P 2177; Vienna, 1550-1599: ÖNB, Cod. 10102; Nuremberg, 1578-1588: GNM, Hs. 16752; Salzburg, 1607: UB, M I 92; and Kassel, 1570-1610: UB, 2° Ms. chem. 11[4].

18 For example, Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, 52.2 Phys.

19 Zurich, Zentralbibliothek, Ms. P 2177, fol. 6r.

the emblem captioned *Lupus ab oriente et canis ab occidente venientes se invicem momorderunt* (emblem 47).[20]
Finally, some of the *Atalanta's* emblems (11, 25, 27, 30, 43, 45) were inspired by the text of the *Rosarium*.[21] However, this does not exclude the influence of the older iconography.

Merian's Motifs Surviving in Later Alchemical Manuscripts

From the 16th century onwards, it was typical to reproduce the printed versions of alchemical manuscripts with simplified or, less often, improved illustrations. Much less frequent, however, is the transfer from printed text to the medium of the illuminated manuscript. Manuscript copies of alchemical treatises were still extensively produced in the age of print for several reasons: this medium was believed to be more valuable, unique, individual, and therefore exclusive.[22] The best known example is certainly the production of manuscripts based on both versions of image series of the *Rosarium*, first printed in 1550 in Frankfurt as part of the second volume on the alchemical compilation *De alchimia opuscula complura veterum philosophorum*, and then in 1572 by Pietro Perna in Basel. Merian's iconography of the *Atalanta* and his version of the *Lambspring* also appeared in illuminated manuscripts later (see below).
In the 17th or 18th century, a manuscript of the *Lambspring* was created after Merian's printed edition,[23] an interesting case of a ternary chain of reception. In the second image of the manuscript, which is unique and appears only in this copy (it was the only manuscript copy of this treatise illuminated after Merian's images), a royal figure stands next to the large house-shaped alchemical furnace. In the scene of the dog fight (figura 5), we see the beautiful urban landscape with a bridge which is completely copied from Merian. The animals are depicted according to the Nuremberg manuscript of the *Lambspring*. There are also some new elements,

20 In Merian's *Lambspring*, in the image with the birds, one of them no longer bites the other. Also, a snail was added below (emblem 8). Together, the birds and the snail symbolize the volatile and the stable, the two alchemical principles, namely *sulphur* and *mercury*. In the picture of the king lying in bed, there is a chamber pot. This is an allegory indicating that the king/metal is not just sweating but must also urinate/defecate. This could possibly be another allegory of distillation? Or is this chamber pot just a household item? Even though this remains unclear, defecation and urination were common visual alchemical allegories from the 16th century onwards.

21 Telle 1992, pp. 191-197.

22 Zuber 2018, p. 124.

23 Admont, Benediktinerstift. Cod. 829.





< Fig. 5
Matthäus Merian the Elder, *Figura 10* for *Lambspring*, part of Johannes Rhenanus's *Dyas chymica tripartite*, Frankfurt a.M. 1625.
Frankfurt a.M., UB, Sign. 8° P 194.6015.

> Fig. 6
Alchemical miscellany, 18th c.
Los Angeles, Getty Research Institute, Sign. Ms. Manly Palmer Hall 51.

namely a vial with a copulating couple inside, and the archer, most likely Hermes, which were taken from other alchemical works, for example from the 15th century *Donum dei*.[24] The motif with the king's wide-open mouth (figura 13) is also one of those developed by Merian.

Another witness of the visual reception of Merian's works is a French alchemical manuscript created c. 1735-1799.[25] Everything depicted, including the typical German city landscape, is almost identical to Merian's engraving from the *Lambspring* (figura 10).

Four high-quality images, almost exact copies from Merian's *Lambspring* are dispersed among four different manuscripts in the famous collection of Manly Palmer Hall (**Figs. 5-8**).[26] Most likely, they were created by the English Rosicrucian Sigismund Bacstrom (c. 1750-1805). He copied every detail very diligently, yet, it becomes obvious that he did not have any original illustrated manuscript at hand: both birds are white in this version (**Fig. 8**; they have to be red and white in order to be compared with Sol and Luna). Bacstrom was, however, very critical towards the *Lambspring*. In his notes,[27] under the heading *to be condemned*, he mentions a certain manuscript copy of this work: *a manuscript of Lamspring [sic!], which I thought to be very valuable at that time, I believe now to be erroneous and totally false…* .

24 Galiano 2017.
25 Rome, Biblioteca dell'Accademia Nazionale dei Lincei e Corsiniana, Ms. Verginelli-Rota 22, p. 243
26 Los Angeles, Getty Research Institute, Mss. MPH 51, 79, 90, 92.
27 Glasgow, UL, Ferguson Ms. 46.





< Fig. 7
Matthäus Merian the Elder, *Figura 8* for *Lambspring*, part of Johannes Rhenanus's *Dyas chymica tripartite*, Frankfurt a.M. 1625.
Frankfurt a.M., UB, Sign. 8° P 194.6015

> Fig. 8
Alchemical miscellany, 18th c.
Los Angeles, Getty Research Institute, Sign. Ms. Manly Palmer Hall 92.

An almost fully illuminated copy of all the emblems of Merian's *Atalanta* is located among the Manly Palmer Hall manuscripts, as well (**Figs. 9-10**).[28] In the 17th century, the French illuminator tried to clarify some details in Merian's engravings, especially their alchemical meaning, mostly with the help of colours. The landscapes are mainly simplified in this manuscript, some details are missing, e.g. the laundry of a washwoman (emblem 5); in another miniature (emblem 18), there is no longer a dog to be seen next to the adept. Four emblems are missing (emblems 23, 33, 34 and 38. Most likely all of them were censored due to the depiction of naked bodies or acts of copulation), but it is also possible that this was probably not intentional, since the paratexts, which were also copied, can be seen next to them.
The illuminator introduced some important innovations that reinforce the content of the texts translated into French. For example, in emblem 8, the alchemist receives a fiery sword (it was an iron one in the original version) that symbolizes the power of the element of fire by means of the red colour and the licking flames. He seeks to destroy the egg, a symbol of the alchemical alembic, the vessel that was hermetically sealed with *lutum* (a substance used to seal a vessel). Four fiery spheres from emblem 17 are transformed into the symbols of the four elements: Fire, Air, Water, and Earth. Adam and Eve appear in emblems 21 and 40 coloured in gold and silver, symbolising philosophical *sulphur* and *mercury*, as in the famous *Ripley Scroll*.[29] With the help of the colours, the illuminator could show that the lion in

28 Los Angeles, Getty Research Institute, Ms. MPH 170
29 McCallum 2007; Rampling 2020.



Fig. 9
Matthäus Merian the Elder, *Emblem 8*, in: Michael Maier, *Atalanta fugiens*, Oppenheim 1618.
Frankfurt a.M., UB, Sign. 8° P 5.75.
▸ p. 177, Fig. 6.

emblem 37 is green, which Maier also explained in the text. Moreover, the king's red robe in emblem 46, the red-coloured blood in emblem 47, and the golden colour of the fleece in emblem 49 are innovations of the French illuminator. The execution in emblem 49 is particularly noteworthy from the mythoalchemical point of view, because the Golden Fleece and the Argonauts' journey associated with it were metaphors for the philosopher's stone and the *opus magnum* itself in some treatises.[30]

Almost the same case of copying is present in the 18th century French manuscript from Scotland (**Figs. 11-12**).[31] It contains the full series of poorly executed but iconographically carefully copied sketches from Merian's *Atalanta*. All of them are horizontally mirrored (a consequence of the process of copying) and numbered. The creator did not aim to make their version of the *Atalanta* coloured or to enhance it in any way. Small details are missing, for example, in emblem 11, the figure of Luna is not provided with the moon's symbol; the dog is again missing in emblem 18, so are the people in the background of emblem 40; there is no inscription on the scroll in emblem 43. All of this is, perhaps, due to the lack of details in this copy.

30 For example, the compilation of the *Aureum vellus oder Guldin Schatz und Kunſt-Kammer* (c. 1490) which is attributed to the legendary Salomon Trismosin. More on mythoalchemy: Forshaw 2020a.

31 Glasgow, UL, Ferguson Ms. 154.



Fig. 10
Atalanta fugiens, a French manuscript copy, 17th c.
Los Angeles, Getty Research Institute, Sign. Ms. Manly Palmer Hall 170.

Another Rosicrucian, a certain Dr. J. Kiück, added an image from the *Atalanta* to their manuscript *Hermetischer Rosenkranz*, created at the beginning of the 19th century, most likely in Germany.[32] The emblem they used is no. 33, which is an exact redrawing from Merian with all of its ›obscene‹ details.

A unique case of recycling the details from the images originally invented by Merian are two alchemical allegories from an illuminated alchemical miscellany created in 1765, which is now held in Croatia.[33] The Zagreb manuscript contains the most detailed picture of all manuscripts of the illustrated alchemical treatise *Coronatio naturae*, the treatise which originally emerged in 16th century England, namely the so-called depiction of *Mercurius* (emblem 2). Conventionally (in more than forty other known manuscripts of this work) this kind of image shows a river, a rock and a tree in the background. In the Zagreb version, however, there is an entire story to be seen: on the left, shepherds are leading a flock of sheep out of the stable and on the right, a man wearing a hat is trying to collect coral with a stick from a creek. This uncommon motif of catching coral can be traced back to emblem 32 from the *Atalanta*. The same motif is found in

32 New Haven, Beinecke Rare Book and Manuscript Library. Mellon Ms. 138, fol. 5v; Witten/Pachella 1977, pp. 767-770.

33 Zagreb, Metropolitanska knjižnica, Ms. MP 76.



Fig. 11
Matthäus Merian the Elder, *Emblem 11*, in: Michael Maier, *Atalanta fugiens*, Oppenheim 1618.
Frankfurt a.M., UB, Sign. 8° P 5.75.

another image, also from the Zagreb manuscript, possibly belonging to the treatise *Kinder-Bett Des Steins der Weisen*, originally written in 1692. There is an androgynous figure with two *caducei* in their hands. Heraldically left stands Moses, producing water from a rock with his staff, and on the right, the figure of the coral catcher is depicted. The coral imagery could be associated with beliefs about the magical properties of corals as talismans.[34] In addition, coral is a prime example of camouflage as an item in between mineral, plant and living being that cannot precisely be classified. It was also believed that both, the caduceus and Moses's staff were magical wands, and that both, Hermes and Moses were masters of the alchemical art. The unique drawing from Zagreb shows how intensively the motif of mutability also radiates onto individual accessories of its representation.

***

In the brief overview of the wandering of alchemical motifs presented in this article, we can see how quickly the images moved from manuscript illumination to engravings and vice versa. Sometimes it was even possible

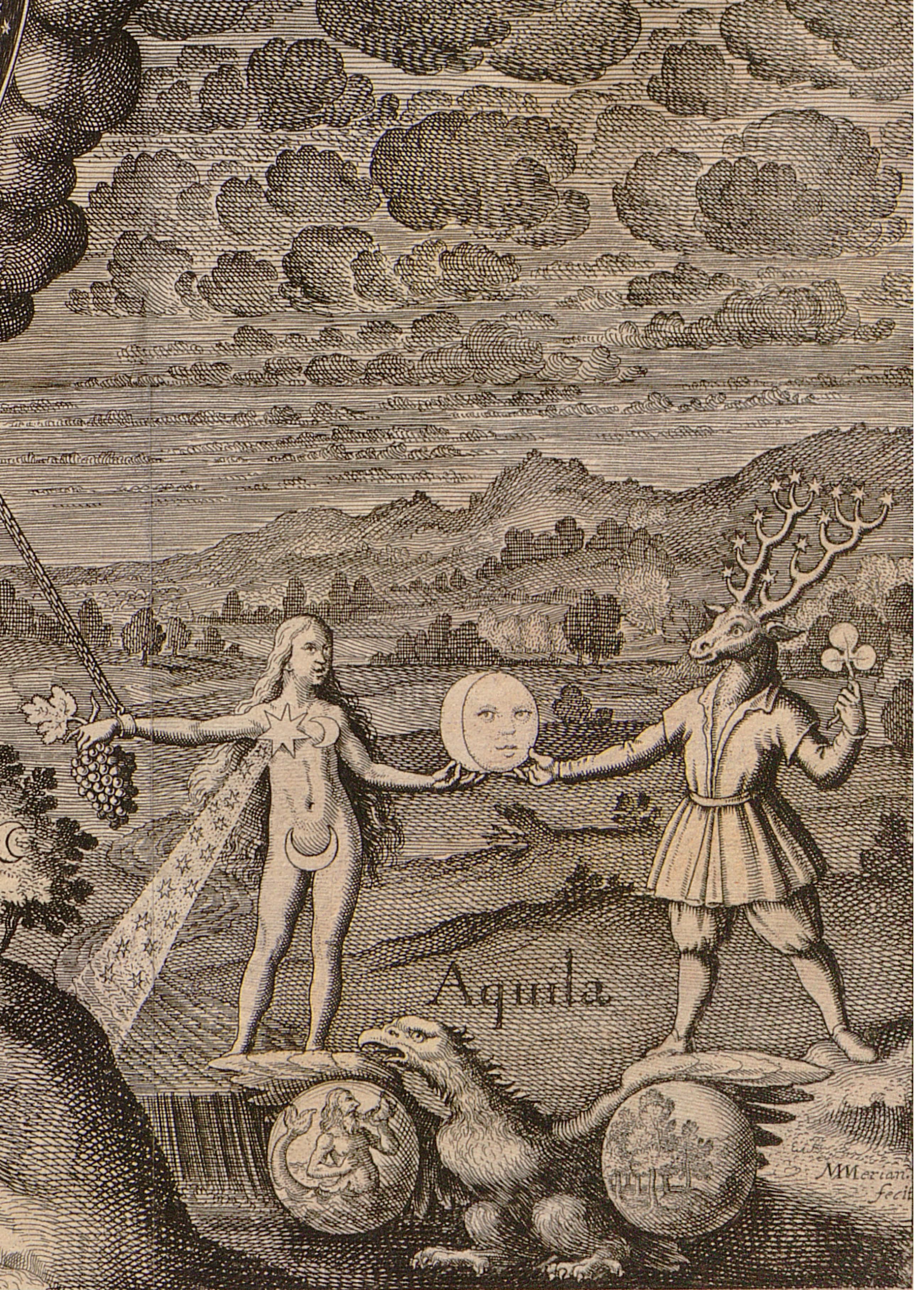
34 Grabner 1969), pp. 183-195.



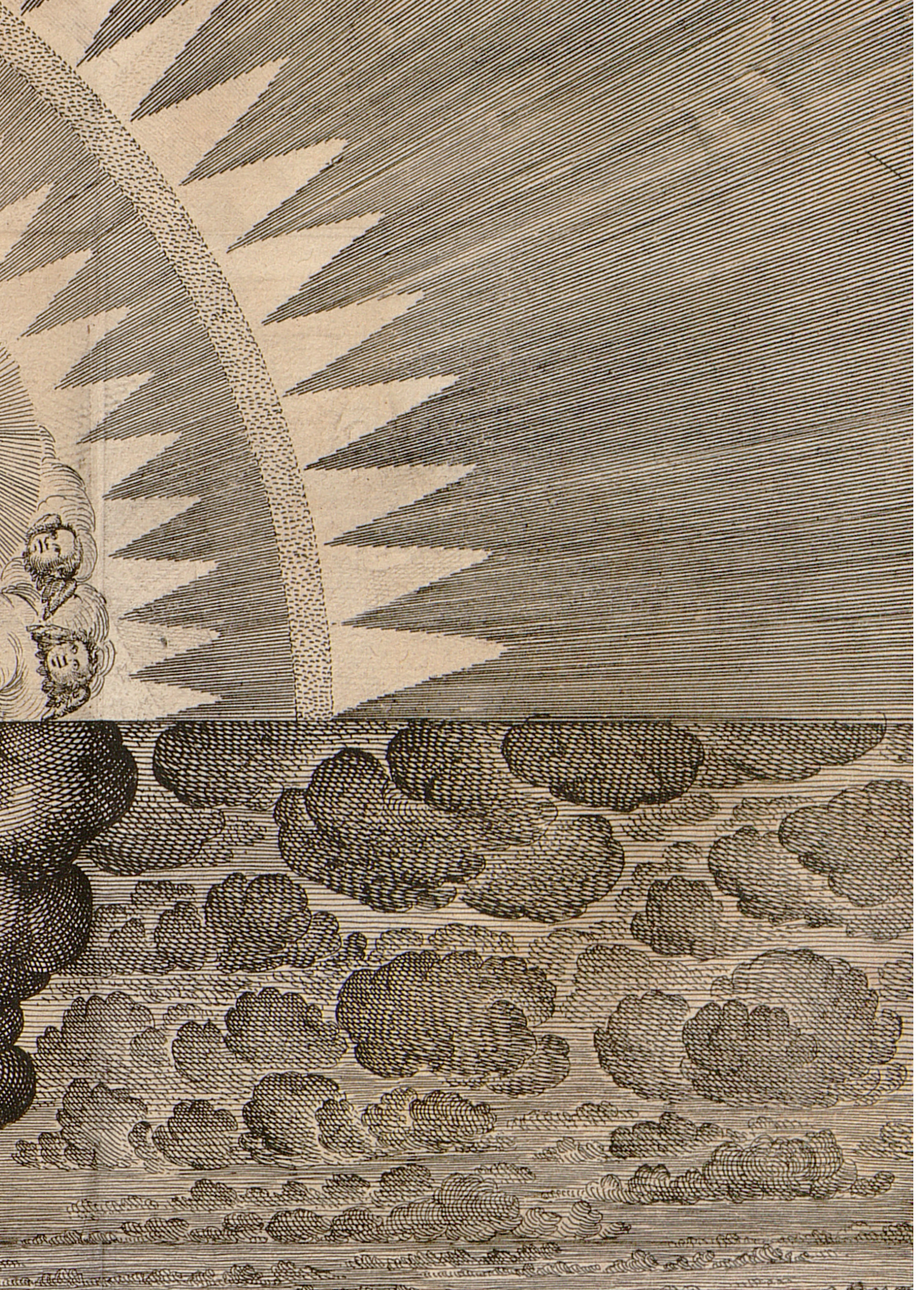
Fig. 12
Atalanta fugiens, a French manuscript copy, 18th c.
University of Glasgow, Archives & Special Collections, Sign. Ms. Ferguson 154.

that an image originally created in a manuscript was transformed into an engraving, with some iconographical amendments, and then this copy was re-copied as an illumination (the case of the *Lambſping* manuscript from Admont). All this was possible because various artists used different sources. Some of them preferred manuscripts or printed forms for their own (re)interpretation of a certain alchemical emblem. Thus, the evolution of the iconography of alchemical images took place like any other iconographic evolution in the Middle Ages and Early modern times: first, fixed motifs were created and then, more and more new details were added to them, which led to the emergence of new motifs.[35] Matthäus Merian the Elder was an important link in the chain of transmission of the alchemical iconography from manuscripts to printed works and backwards. He did not only immortalize emblems from manuscripts known to a narrow circle of people in his famous printed works and made them available for a larger audience, but he also became an inspiration for the next generation of illuminators. Thanks to him, the *Book of Lambſpring* became a printed book, and the *Atalanta fugiens* a manuscript.

35 Pozhidaeva 2021, pp. 18-27.


Aquila
MMerian.
fecit

Kurzbeiträge



An Amphitheatrical Microcosm

Heinrich Khunrath's *Oratorium-Laboratorium*

Peter J. Forshaw

By far the best-known engraving from Heinrich Khunrath's *Universal, Ter-tri-une, Christian-Cabalist, Divinely-Magical, and Physico-Chymical Amphitheatre of the Only True Eternal Wisdom*, appearing in many books and articles on the history of alchemy, is this circular image of his Oratory-Laboratory.[1] It first appeared as the last of four ›Theosophical Figures‹ in the rare 1595 edition as a large circular hand-coloured engraving surrounded by text radiating outwards from the central image like spokes of a wheel (**Fig. 1**). In the 1609 edition the surrounding text has been removed and placed in the main text as an Isagoge or Introduction to each engraving (**Fig. 2**). Khunrath never discusses the sequence of his *Amphitheatre* images, but comparison of the five surviving 1595 copies makes it clear that the four engravings are in this order:

1) Christ Cruciform
2) Adam Androgyne
3) Alchemical Hermaphrodite
4) Oratory-Laboratory

While the first three figures are two-dimensional images, the fourth is 3-dimensional with deep perspective. The implication seems to be that only when the Christian-Cabala, Divine Magic and Physico-Chymistry of the previous three images are combined do we get the full ›reality‹ of Khunrath's *Amphitheatre*. This fourth figure is the visual summation of Khunrath's entire theosophy and his repeated injunction, *Ora et labora*, that is, to pray in the Oratory and work in the Laboratory. The vital importance of this combination of prayer (in the context of Cabala and Magic) with alchemical practice is emphasised in another early publication, *Vom hylealischen Chaos* (On Primaterial Chaos, 1597), in which Khunrath condemns those who *utterly un-Philosophically separate*

1 For more on the *Amphitheatre*, see Gilly, Hallacker, Neumann and Schmidt-Biggemann 2014.

Berit Wagner/Corinna Gannon (Hg.), OPUS MAGNUM · Matthäus Merian d.Ä. und die Bebilderung der Alchemie, 2024.
https://doi.org/10.11588/arthistoricum.1311.c19541



Fig. 1
Paullus van der Doort after Hans Vredeman de Vries, *Theosophical Figure of the Oratorium & Laboratorium*, in: Heinrich Khunrath, *Amphitheatrum sapientiae aeternae*, Hamburg 1595.
Madison, University of Wisconsin-Madison, Duveen Collection, Department of Special Collections, Memorial Library, Sign. Ocm23631690.

Oratory and Laboratory from each other.[2] The *Amphitheatre*'s fourth engraving is a potent expression of his conviction, voiced in *De igne magorum philosophorumque* (On the Fire of the Mages and Sages, 1608), of the necessary reciprocity and interconnectedness of all his practices in the declaration that *Kabala, Magic and Alchemy conjoined, should and must be used together with and alongside one another*.[3]

The *Oratorium*

On the left (**Fig. 3**), the Oratory is the realm of the Divine, connected with Christian Cabala and Divine Magic, described by Khunrath as *the monastic, or as it were hermetic Chapel or Sanctuary of the Oratory*.[4] In a pavilion labelled *Oratorium*, we see a table on which rest two books. One is a bible, open at Psalm 145:19, declaring *YHVH does the Will of them that fear him*, while the other bears the *Amphitheatre*'s first two circular figures of Christ and Adam (**Fig. 4**). A manuscript in the British Library, *Tabulae theosophicae cabbalisticae* (Cabbalistic Theosophical Tables), contains copies of these figures, with the same colour scheme as the 1595 originals, but with one significant difference: the centre of each image has been etched or painted onto the silver backing of a mirror (**Fig. 5**).[5] This means that anyone gazing at these images will see Christ or androgynous Adam-Eve superimposed on their own face, which adds a completely different level of meaning to all the conjunctions in these amphitheatrical engravings.

Here, a bearded man, most likely Khunrath himself, is kneeling and gazing at the images, his arms outstretched in prayer, in imitation of Christ's own cruciform posture. Below the table are the traditional vanitas symbols of a skull and hour-glass, suggesting the transient nature of human life and activity, beneath the words *Disce bene mori* (Learn to Die Well). Above the table hangs an oil lamp casting light on a tablet bearing advice echoing words found in both Iamblichus's *Adhortatio ad philosophiam* (Exhortation to Philosophy) and in Marsilio Ficino's ›Symbols of the Philosopher Pythagoras‹, *Ne loquaris de deo absque lumine* (Do not speak

2 Khunrath 1597, p. 416: *Das ORATORIVM und LABORATORIVM trennen sie gantz unPhilosophisch von einander.*

3 Khunrath 1608, p. 87: *Kabala, Magia, Alchymia Coniungendae, Sollen und müssen mit und neben einander angewendet werden.*

4 Khunrath 1609, II, p. 210: *in Sacello siue Adyto, Oratorii, monastico, aut quasi eremitico* (…). On Khunrath's Cabala, see Schmidt-Biggemann 2013, pp. 1-60.

5 London, British Library, Sign. Sloane Ms. 181 *Tabulae theosophicae cabbalisticae*, ff. 4-5.



Fig. 2
Paullus van der Doort, *Theosophical Figure of the Oratorium & Laboratorium*, in: Heinrich Khunrath, *Amphitheatrum Sapientiae Aeternae*, Hanau 1609.
Allard Pierson, University of Amsterdam, Sign. PH3246.



Fig. 3 Detail of **Fig. 1**.

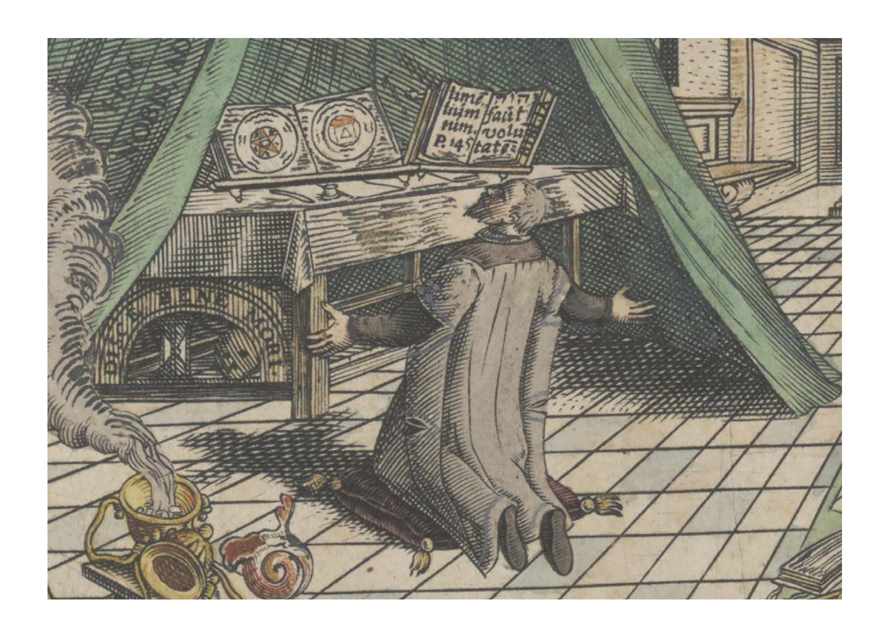


Fig. 4 Detail of **Fig. 1**.

of God without light).[6] Michael Allen's reflections on the goals of Ficino's »lumenological« or »photological« magic in relation to the *Chaldaean Oracles* and *Corpus hermeticum* suggest that his goal was an »internal illumination or enlightenment in the literal sense of intensifying the light within«.[7] This ties in well with the core message on the roof beam at the top of the Oratory-Laboratory engraving, from Cicero's *De natura deorum* (On the Nature of the Gods): *No one is ever a great man without divine inspiration*.

Running up the slanted wall of the pavilion is the phrase, ›Hoc hoc agentibvs nobis, aderit ipse Devs‹ (If this and this alone could be our purpose, God himself will be at our side).[8] It is a slight modification of a line from the *Enchiridion militis christianae* (Handbook of the Christian Soldier, 1503) by one of Khunrath's favoured sources, Desiderius Erasmus, whose name appears in a shortlist of the most learned men of his era, together with Johannes Reuchlin, Martin Luther, Heinrich Cornelius Agrippa von Nettesheim, Paracelsus, and Valentin Weigel.[9] Not present in the 1595 engraving, but appearing as an extra quote in the 1609 edition, in the

6 Kiessling 1813, cap. XXI, p. 313, *De Pythagoreis sine lumine ne loquitor*; Ficino 1516, f. 86r, *Symbola Pythagorae phylosophi*: *De rebus diuinis absque lumine ne loquaris*.

7 Allen 2017, p. 56.

8 Erasmus 1518, p. 7 *Hoc, hoc agentibus nobis, aderit ipse Christus*. O'Malley 1988, p. 10: *If this and this alone could be our purpose, Christ himself will be at our side*.

9 Khunrath 1609, II, p. 30.

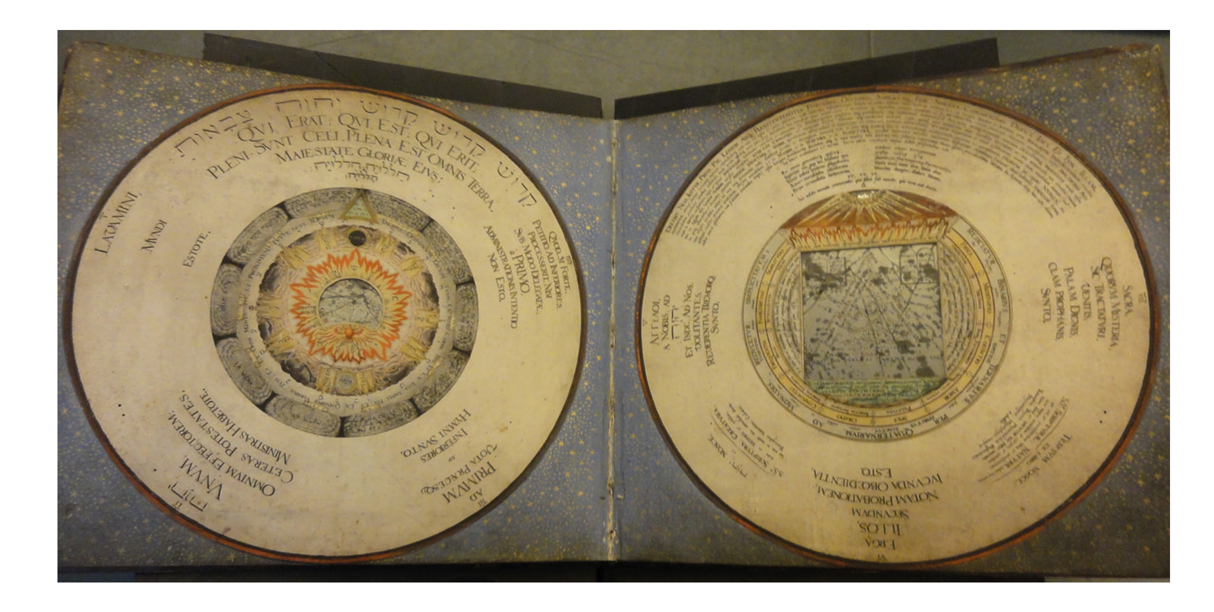


Fig. 5
Central Images of the *Amphitheatre*'s first two figures as mirrors, in: *Tabulae Theosophicae Cabbalisticae*.
London, British Library, Sign. Sloane Ms. 181.

incense smoke rising from the thurible we read *Ascendat, ut fumus, oratio, sacrificium deo acceptabile* (Let Prayer rise like smoke, an acceptable sacrifice to God), words which call to mind Psalm 140:2 »Let my prayer be directed as incense in thy sight«, as well as Luther's remark about burning the incense of prayers.[10] Along the wall on the Oratory side of the engraving runs a long shelf of books, representing one of the traditional sources of knowledge, the sacred wisdom passed down from antiquity, namely, the Bible, the Church Fathers, as well as sixteenth-century religious authorities like Erasmus, Luther, and Weigel.

The *Laboratorium*

The opposite side of the engraving (**Fig. 3**) is the realm of Creation, the Macrocosm, and shows Khunrath's Laboratory concerned with the Physico-Chymical investigation of the wonders of Nature, the transmutation of metals, the preparation of chemical medicines and the Philosophers' Stone. The fireplace with two columns presents the other two sources of knowledge, in addition to divine revelation: *Ratio* et *Experientia* (Reason and Experience). Emphasising Khunrath's conviction that the practices of the Oratory and Laboratory should not be

10 Bentley 1829, p. 199.

KABALA	MAGIA	CHYMIA
GEIST	SEHL	LEIB
Göttlich	Natürl.	Künstl.
Glaube	Vernunfft	Sinn
Gott	Mensch	Creatur
Theologia	*Mathemat.*	*Physica*
Mens	*Ratio*	*Sensus*
Göttlich	Englisch	Menschl.
Geist	Wort	Fleisch
HHH	HH	H
M	*C*	*X*
A	✠	Ω
Ora-	Audi-	Labora-
	TORIUM.	

Kabala	**Magic**	**Alchemy**
Spirit	Soul	Body
Divine	Natural	Artificial
Belief	Reason	Sense
God	Human	Creature
Theology	Mathematics	Natural Philosophy
Mind	Reason	Sense
Divine	Angelic	Human
Spirit	Word	Flesh
1000	100	10
Alpha	+	Omega
Ora-	**Audi-torium**	**Labora-**

Fig. 6
Diagram in: Abraham von Franckenberg, *Raphael oder Artzt-Engel*, Amsterdam 1676, p. 27.
Allard Pierson, University of Amsterdam, Sign. PH2659.
Translation by P.J. Forshaw.

seen as separate endeavours, on the laboratory mantelpiece we again find a quote from Erasmus's *Enchiridion*: *Sapienter retentatum, succedet aliquando* (After wisely trying over and over again, one may at length succeed).[11] This encouragement to perseverance seems highly appropriate for the difficult and frequently frustrating work that must have taken place in the apparatus beneath the large hood in the fireplace, where a plume of steam or smoke rises on the left and flames flicker on the right. As counterparts to the row of books on the shelf in the Oratory, here we find rows of reagent bottles and glasses on the laboratory's mantelshelf, bearing substances necessary for both *Chrysopoetic* (gold-making) and *Iatrochemical* (chemical-medicinal) alchemy. Below we find further useful items, including a coal bucket, shovel, tongs, and bellows. Some of these bear additional mottos, such as the coal bucket's *Non pudeat te carbonum* (Do not be ashamed of coals), or the athanor in the foreground, bearing advice from Erasmus's *Adages*: *festina lente* (Make haste slowly), and the sand-oven with the word *Maturandum* (Let it mature).[12] This sense of »adventurous prudence«[13] is supported by Khunrath's motto on the chimney breast: *Nec temere, nec timide* (Neither rashly, nor timidly).

11 Erasmus 1518, p. 4: *crebro retentatum, succedet aliquando*. C.f. Mann Phillips 1982, Vol. 31, p. 154 Adage I ii 13: *It may turn out that a person scores a success after trying over and over again*.

12 See Mynors 1991, Vol. 33, *Adages* II i 1 to II vi 100, pp. 3-17 Adage II i 1: *Festina lente* (Make haste slowly). See also Erasmus 1564, p. 157: *in omni negotio maturandum esse*.

13 Wind 1967, p. 215.

The Central Table

The table dominating the centre of the engraving is covered with a wide variety of objects, those on the left relating more to the Oratory: ink pot, quill, pencils, notepaper; those on the right, balance-scales, a set of weights, tongs or dividers, chopping board and knife, all suggestive of the Laboratory, as are the glass distillation vessels under the table. Directly above the table hangs a star-shaped oil-lamp, with seven branches, relating to the seven archangels and the Oratory, the seven planets of the Ptolemaic cosmos, and the seven metals of alchemy in the Laboratory.

The *Auditorium*

While most readers of the *Amphitheatre* tend to focus on the relationship between the Oratory and the Laboratory, a few spend additional time musing over the significance of the contents of the central table that mediates between Khunrath's Cabala and alchemy. The Silesian nobleman Abraham von Franckenberg (1593-1652), follower and biographer of the German theosopher Jacob Boehme (1575-1624), was clearly inspired by the presence of the four stringed instruments in the central foreground of the image: harp and lira da braccio on the left; lute and cittern on the right, together with the message on the tablecloth immediately below: »Sacred Music [is] the dispeller (fuga) of sadness and evil spirits; because the Spirit of יהוה [Jehovah] gladly sings in a heart perfused with pious joy.«[14]

In his *Raphael: oder Artzt-Engel* (Raphael or Physician-Angel, composed 1639; published 1676), in a section on *Kabalistic or Spiritual Medicine*, Franckenberg includes a diagram in the margin of one page.[15] It is a table of correspondences with three columns, each relating to one of Khunrath's practices: Kabala, Magia and Chymia. At the bottom of each column he identifies the place where they should be practised, *Oratorium*, *Laboratorium*, and *Auditorium*, which is a particularly imaginative way of conceptualising the significance of the central table with its instruments (**Fig. 6**).[16]

14 *Musica sancta tristitiae spirituumque malignorum fuga quia spiritvs* יהוה *lubenter psallit in corde gaudio pio perfuso*. C.f. Töllner 1991, p. 216: »Singt der Alchemist Hymnen, so ist der Geist Gottes in ihm und die bösen Geister sind verschwunden – Ausdruck der melancholy«.

15 Franckenberg 1676, p. 27.

16 Forshaw 2010, p. 170.

For Franckenberg, then, the *Auditorium* mediates between the Oratory and the Laboratory, just as Mathematics stands between Theology and Natural Philosophy. Khunrath's central table can be understood as representing man (the magus) in relation to God in the Oratory and Nature in the Laboratory. Instead of a binary, we have a ternary, of body, spirit, and soul.

The *Dormitorium*

At the far end of the hall is a portico, leading out of the main hall into a room with bed and drapes on the left, and finally to the open door of a room with a table on the right and a diamond-shaped lattice window, at the image's vanishing point. On the portico's architrave we read *Dormiens Vigila* (While Sleeping, Keep Watch). Khunrath writes in the *Amphitheatre* about being »Divinely admonished, taught [and] instructed with visions« during sleep.[17] Many of his readers would have been familiar with dream revelations in alchemy, from the ancient visions of Zosimos of Panopolis in the third century CE to Giovanni Battista Nazari's *Della tramutatione metallica sogni tre* (Three Dreams about Metallic Transmutation, 1599). The German physician and alchemist Johann Joachim Becher (1635-1682) was familiar with Khunrath's work and seems to have had the Oratory-Laboratory engraving in mind when he mentioned a *Dormitorium* together with an *Oratorium* and *Laboratorium* in his book *Psychosophia* (Soul-Wisdom, 1705).[18] Thus, it could be argued that in his most famous engraving Khunrath presents us with four axial points of praxis: *Oratorium* and *Laboratorium*, *Auditorium* and *Dormitorium*, each relating in their own way to the overarching notion of divine, theosophical inspiration.

17 Khunrath 1609, II, p. 168: *Et dormiens … Visionibus Diuinitùs admoneberis, doceberis, inſtituêris*. See Forshaw 2011.

18 Becher 1705, p. 344: *Da hast du mein neues Hofleben/ und meine Residentz oder Pallast/ der in einem laboratorio, dormitorio, Oratorio, Apotheck, Bibliothec/ und einer kleinen Druckerey beſtehen wird.*

Die Alchemische Weltlandschaft von 1618

Zur Synthese einer Ikone der Alchemie

Berit Wagner

Bei der *Alchemischen Weltlandschaft* handelt es sich um eine der wichtigsten programmatischen Bildschöpfungen aus dem Themenkomplex der spirituellen Alchemie (**Fig. 1**). Anhand ihrer Ikonographie mitsamt den suggerierten Verbindungslinien zwischen Akteuren, einzelnen Kompartimenten und den verschiedenen Sphären lassen sich die kosmologischen Grundannahmen der christlichen Alchemiker und deren Utopie einer Weltharmonie ablesen.[1] Bereits vielfach Gegenstand inhaltlicher Interpretationen, wurde weit weniger über die Genese des Meditationsbildes aus kunsthistorischer Perspektive geschrieben. Dabei ist dieser Aspekt zielführend, da er das für die Thematik typische Zusammenlaufen unterschiedlicher Strömungen anschaulich verdeutlicht und der alchemischen Ikonographie einen festen Platz innerhalb der europäischen Bild- und Kunstgeschichte zuweist.

Kreiert wurde die Falttafel 1618 für das dreibändige Medizin- und Alchemiebuch *Opus medico-chymico* von Johann Daniel Mylius,[2] um wenig später auch losgelöst vom illustrativen Ursprungskontext in Kompilationen von alchemischen Bildserien Aufnahme zu finden. Ohne direktes Vorbild gelang Merian eine fein ausgeklügelte Bildsynthese, die zwischen wissenschaftlich anmutendem Kreisschema und mimetischer Schilderung oszilliert. Wenn es das höchste Ziel der frühneuzeitlichen Alchemie war, dualistische Gegensatzpaare zu vereinen, so ist Merian hier die hybride Vereinigung von kosmographisch-stufenförmigem Diagramm

1 Siehe die *Alchemische Weltlandschaft* mit Annotationen und die verschiedenen Einträge in *Bebilderung der Alchemie* 2021ff. (Stichwortsuche).

2 Das Werk – Mylius 1618/1620 – besteht aus drei Bänden: *Basilica medica; Secundus Basilica Chymica; Tertius Basilica philosophica*. In Bd. 3, angefügt an das Blatt mit der *Alchemischen Weltlandschaft,* folgen ›*Bedenken zum Stein der Weisen*‹. Humberg 2012, S. 32-38 und *passim*. Die Radierung befindet sich nicht immer an der korrekten Stelle. Es ist teils Konfusion entstanden, da Autoren wie Trenczak (1965) oder Wüthrich (2007) mit dem Exemplar in Basel gearbeitet haben, in welchem sich die Radierung im Band 2 eingeklebt findet.

Berit Wagner/Corinna Gannon (Hg.), OPUS MAGNUM · Matthäus Merian d.Ä. und die Bebilderung der Alchemie, 2024.
https://doi.org/10.11588/arthistoricum.1311.c19542

und zeichnerischer Landschaftsdarstellung gelungen, die einprägsam die »Philosophie auf einen Blick«[3] vor den Augen der Betrachter ausbreitet. Und war die Technik der Radierung vermittels besonderer Schraffuren prädestiniert, das alchemische Prinzip der Vereinigung der Gegensätze zu verbildlichen, so handelt es sich bei der *Alchemischen Weltlandschaft* mit ihrem subtilen Spiel von Licht und Schatten um Merians Opus magnum auf diesem Gebiet. Nichtsdestotrotz bezog sich die meriansche Innovation auf ikonographische Vorbilder, denen hier exemplarisch nachgespürt werden soll.

Den hier verwendeten Titel verdankt das Blatt dem Kulturhistoriker Hartmut Böhme, der dasselbe 1993 in seine Untersuchung zur »Hermetischen Ikonologie der vier Elemente«[4] integrierte und dort als *Alchemische Weltlandschaft* einführte. Böhme bezog sich auf einen der kenntnisreichen Aufsätze Marielene Putschers, die Merians Bildfindung als »heroischen Versuch«[5] der alchemisch-kosmographischen Weltdarstellung bezeichnete. Andere Autoren wie beispielsweise Edith Trenczak, Rosamunde Neugebauer oder der Merian-Spezialist Lucas Heinrich Wüthrich haben das Blatt mit Bezeichnungen wie *Systemblatt* oder *Programm- und Universalbild der Alchemie* etc. überschrieben.[6]

Oliver Humberg, aus wissenschaftshistorischer Sicht der beste Kenner der Schriften von Johann Daniel Mylius, spricht von einer *Allegorie der Alchemie*. Dabei verweist er auf briefliche und in der Vorrede zur *Basilica chymica* gefallene Bemerkungen des Autors, die darauf hinweisen, dass derselbe bei der Bebilderung seines Buchs stellenweise *caballisticæ visiones* berücksichtigte und grundsätzlich von kabbalistischen Überlegungen beeinflusst war.[7] Offenbar war Mylius – als Teil des Zirkels um den ausführenden Radierer[8] – an der Realisierung der Illustrationen beteiligt. Insbesondere mit der Visualisierung der *Alchemischen Weltlandschaft*, die das menschliche Verhältnis zur Naturmagie in den Mittelpunkt rückt, macht Mylius klar, dass nach seiner Auffassung die Alchemie – im Unterschied zur Iatrochemie – »auf die Transmutation von Mensch und Metallen«[9] im Ganzen zielte.

3 Bauer 2000 über das Ziel hermetisch-neoplatonischer Darstellungen um 1600.
4 Wiederabdruck vgl. Böhme 2014.
5 Putscher 1983, S. 27.
6 Zur Einführung in die Ikonographie und den Kontext der *Alchemischen Weltlandschaft* vgl. die Beiträge in *Bebilderung der Alchemie* 2021ff. von Yale Engel und Tess Sperber (2021); Fabian Ohlenschläger (2021) mit der Forschungsliteratur.
7 *Basilica chymica* ist Bd. II des *Opus medico-chymico*. Humberg 2012, S. 35-37, 44f., 66. In einem Brief spricht der Autor von *meas Caballisticas visiones*.
8 Vgl. den Beitrag zur ›Trias der Bildideen‹, ▸ Wagner, S. 33-66.
9 Humberg 2012, S. 37.

Die in diesem Kontext zentrale Rolle der Bildmeditation im Spannungsfeld zwischen individuellem Gebet und laborantischer Empirie verbildlichte erstmals Heinrich Khunraths *Oratorium & Laboratorium* 1595. Entworfen von Khunrath persönlich, wurde der betende Philosoph inmitten eines kunstkammerähnlichen Raums mit Labor und Gebetszelt ebenfalls zu einer der Ikonen der alchemischen Ikonographie (▸ S. 238, Fig. 1). In einem vergleichbaren räumlichen Setting mit dem von Khunrath eingeführten ikonographischen Bildformular bietet sich Mylius in der Miniaturform eines Medaillons am Ende des *Opus medico-chymico* in der spirituell aufgeladenen Situation des ›Alchemikergebets‹ dar (S. 325, Fig. 3,). Mylius betont in der Umschrift, dass bei all seinem Wandeln auf göttlichen Wegen Jesus Christus sein Kompass sei und er sich folglich als Naturforscher in einer christlichen Traditionskette sehe.[10]

Bemerkenswert ist jeweils die intime Schilderung des individuellen Zugangs zu den Weltgeheimnissen. Genau dieser individuelle Blick auf die Alchemie ist das Thema der *Alchemischen Weltlandschaft*. Dieselbe gehört mitsamt dem in der Zentralachse als Hauptfigur positionierten Naturphilosophen auch performativ eng zusammen mit dem Bildmotiv des ›betenden Philosophen‹. Schließlich sollte das ausgebreitete Faltblatt das Gedankengebäude der philosophischen Alchemie – bei Mylius folgerichtig als *Basilica philosophica* (*Basilika der Philosophie*) bezeichnet – auf die zweidimensionale Bildfläche bannen und im Anschluss an die wortreiche *Praefatio* als Initiations- und Meditationsbild für den einzelnen *Filius doctrinae* dienen.[11]

Die detailreiche Radierung wird nach langen Passagen des mehrbändigen Opus sichtbar und wurde augenscheinlich als transformatorischer Höhe- und Ruhepunkt zugleich konzipiert.[12] Nach den Strapazen der Lektüre wird der Sehsinn aktiviert, die Augen beginnen über den vorsichtig aufgeklappten Bildträger zu wandern, um in die *Alchemische Landschaft* mit ihren unterschiedlich beleuchteten Bedeutungs- und

> Fig. 1
Alchemische Weltlandschaft,
34,4 × 26 cm (Platte: 35 × 28 cm),
aus: Johann Daniel Mylius,
Opus medico-chymicum,
Frankfurt a.M. 1618/20, Bd. 3.
Frankfurt a. M., UB, Sign. Occ. 1150, Bd. 3.

10 Zum katalogartigen Bildzyklus der sogenannten ›Siegel der Philosophen‹ am Ende des *Opus medico-chymico* siehe Khan 2021 und Purš 2021. Die meisterhaft kompilierten und zusammengesetzten Siegel stammen, wie die meisten Illustrationen des Buchs, nicht von Merian und bedürfen als zentrales Kompendium weiterer Untersuchung. Die Siegel befanden sich ebenso in dem *Hermetico-Spagyrischen Lustgärtlein (Jennis* 1625), im Titelblatt bezeichnet als *kunstreiche chymico-sophische Emblemata … der wahren Hermetischen Philosophen.*

11 *Nicht allein sehr dienstlich Augen und Gemuet dardurch zu erluestigen, sondern zugleich ein scharffes nachdencken der Natur bey allen Filijs Doctrinae, zuerwecken. Vgl. ebd.*

12 Nach Einsicht in verschiedene Exemplare zeigt sich, dass bereits im Entstehungsjahr das radierte Faltblatt an jeweils unterschiedlichen Stellen in die Publikation des Theosophen und Arztalchemisten Johann Daniel Mylius eingebunden wurde, was davon zeugt, dass das Bild als ein eigenständiges Medium anerkannt wurde.


In præfationem tertiam
ANNVS VENTORVM
Phœnix


BASILICÆ PHILOSOPHICÆ.
ANNVS SOLARIS
Mercurius
Sulphur
Sal Elementorum
Aquila

Bildzonen zu blicken. Das Bild oder die *Theosophische Figur*[13] – um einen von Lucas Jennis verwandten Quellenbegriff zu benutzen – war gedacht als handlungstragendes Komplementär zu den ausführlichen Texten und Argumentationen, mit welchem der Betrachter mindestens ebenso Zeit zubringen konnte wie mit den Texten auf dem langen Weg zu den Geheimnissen der Natur.

Zweifelsohne hätten Merian, der Verleger Jennis und der Autor Mylius in Anlehnung an den Titel ein architektonisches Modell für die Darstellung der *Basilica philosophica* entwickeln können, entschieden sich aber für eine, wenn auch zurückgenommene, Weltlandschaft als Schaubühne und unterstrichen somit die Bedeutung der Natur für die Beobachtungs- und Nachahmungsprozesse der Alchemie. Nicht unerwähnt darf bleiben, dass die Weltlandschaft im Medizin- und Alchemiebuch mutmaßlich den letzten Teil einer Serie von vier Klapptafeln darstellt,[14] die sich von abstrakten Diagrammen bis zur Darstellung des Irdischen in der *Alchemischen Weltlandschaft* ›fortentwickeln‹. Bezüglich dieser erzählerischen Dramaturgie sticht auch hier eine Parallele zu den vier mit großer Sicherheit vorbildlichen theosophisch-kabbalistischen Rundbildern des khunrathschen *Amphitheatrum sapientiae aeternae* mit dem erwähnten *Oratorium et Laboratorium* (1595) ins Auge, da sich auch dort die Kreisdiagramme zunehmend in mimetische Darstellungen transformieren.

Im Unterschied zum überwiegenden Teil der figürlichen, häufig ostentativ narrativen Darstellungen der Alchemie betont das Bildmotiv des Naturmagiers kein Stadium der dynamischen Transformation, sondern vielmehr den Status quo des erhabenen, eindeutig kultischen Verharrens. Das Reich der Alchemie wird als harmonisch in sich geschlossenes Beziehungsgeflecht imaginiert. Mit deutlichen Anklängen an christliche Bildtraditionen fungieren feierlich präsentierte Personifikationen als Kultbilder einer Weltanschauung, deren zentraler Bezugspunkt – unter der Einwirkung der alles umspannenden christlichen Trinität – offensichtlich die Natur ist.

Wohl die wichtigste konzeptionelle Vorlage für Merian war das auf den ersten Blick unscheinbare, vergleichsweise grob gearbeitete Kosmogramm in der 1613 auf Deutsch publizierten *Occulta philosophia* mit der

13 Vgl. Titelblatt von *Hermetico-Spagyrischen Lustgärtlein* (Jennis 1625). Dort ist die Alchemische Weltlandschaft bereits ohne Text, mit eliminierter Bezeichnung und als eigenständiges Bild bzw. als Teil 3 der insgesamt vier großformatigen Faltblätter des *Opus medico-chymico eingebettet*. Im *Musaeum hermeticum reformatum et amplificatum* von 1678 wiederum als Teil 4.

14 Humberg 2012, S. 35ff. Zu beachten ist die jeweils unterschiedliche Bindung der (laut Humberg kabbalistischen) Tafeln, die in den überlieferten Bänden nicht übereinstimmt. Siehe auch den Beitrag Mylius*, Opus medico-chemico, 1618/20* in Bebilderung der Alchemie 2021ff. (Berit Wagner) mit Ausführungen zum Gesamtkontext der Illustrationen.

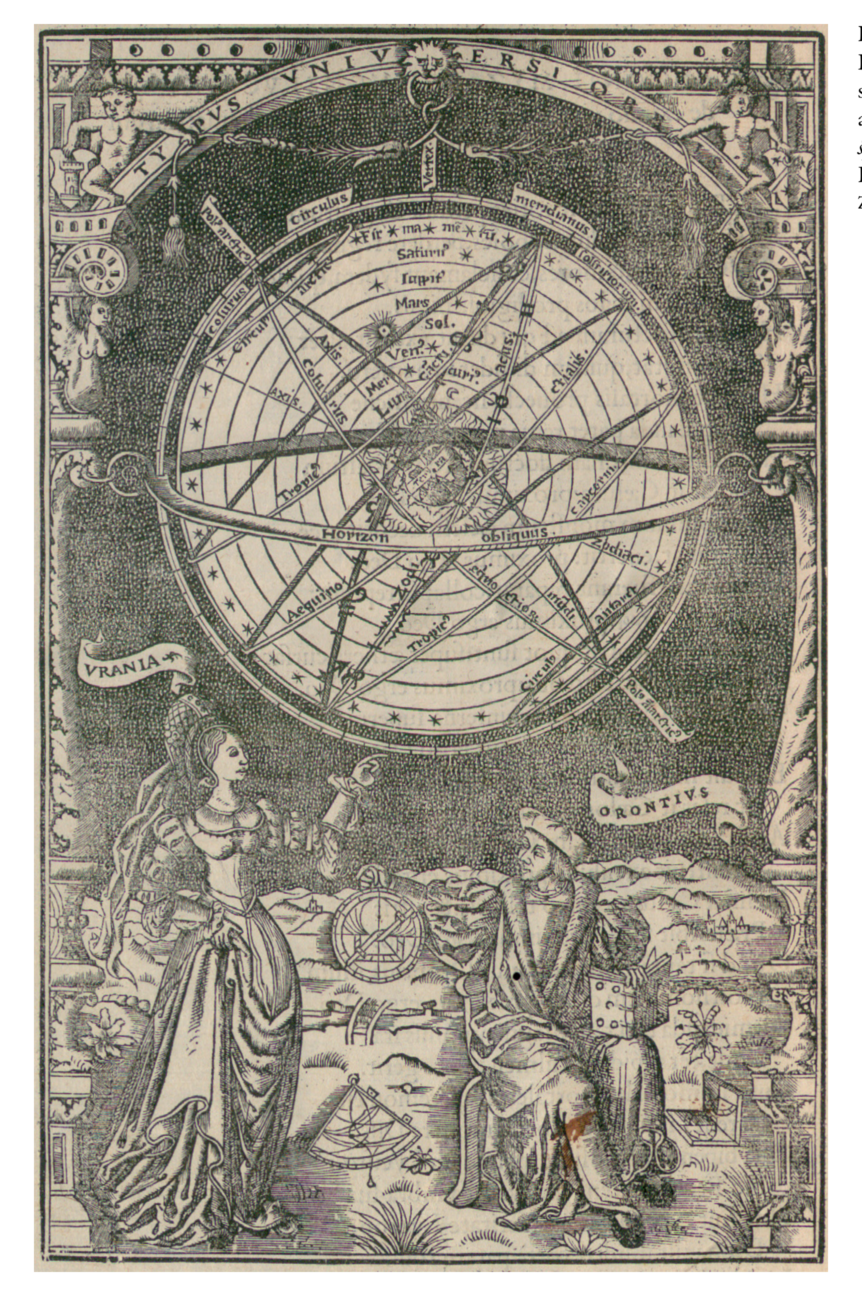


Fig. 2
Der Astronom Oronce Finé und seine Muse Urania, Frontispiz, aus: Oronce Finé, *De mundi sphaera, sive cosmographia*, Paris 1542.
Zürich, ETH-Bibliothek, Sign. Rar 8912.

bipolaren Zweiteilung der Welthälften und einem Artifex in zentraler Position, die wahrscheinlich der Frankfurter Kupferstecher und spätere Kollege Merians, Eberhard Kieser, ausgeführt hat.[15] Das Systembild ist

15 ▸ S. 46, Fig. 6.

im Kontext der kontinuierlichen Weiterentwicklung ikonographischer Bildtypen als Vorläufer der merianschen Bildfindung anzusehen, sofern es sich um ein symmetrisch angelegtes Schau- und Lehrbild der gesamten paracelsischen Alchemie handelt (▸ Wagner, S. 46, mit Fig. 6). Im Anschluss an die Zeilen *Iſt Sulphur, Sal, Mercurius, / Inferius sicut superius* wird die Göttin Diana (Luna) dem Apoll (Sol) gegenübergestellt, während *Der alt der erſte anfang ist / Offenbar durch Hermetisch list*.[16] Gott, nach ihm der Mensch als Alter Deus, der Weise, der Hermetiker ist aktiv an den Geschehnissen beteiligt und ins Zentrum gesetzt.

Durch das Einfügen der märchenhaft anmutenden Akteure in das merianische Systembild mit einer realistisch geschilderte Auen- und Berglandschaft wird – anders als beim mutmaßlichen Vorläufer von 1613 – die Illusion der Unmittelbarkeit verstärkt.[17] Einerseits erzeugt das landschaftliche Panorama die Tiefenräumlichkeit und Weitläufigkeit gegenüber der auf Nahsicht angelegten Akteure im Vordergrund. Die Akteure und Symbole sind aber nicht nur in die Landschaft eingestellt, sie sind in all ihren Bestandteilen enthalten. Somit erhält die präsentierte Natur die Funktion des Handlungsträgers, der sich mit dem Bildthema, die Welt in ihrer Ganzheit zu zeigen, verknüpft: Auf der Licht- und Sonnenseite, die von der kontrollierten Ratio regiert wird, bietet sich urbar gemachtes Land mit bewirtschafteten Feldern, Zäunen und einer Burg als Zeichen der Zivilisation im Hintergrund dem Betrachterauge. Die menschliche *Ars* modelliert *Natura*, wohingegen sich dieselbe auf der Schattenseite in ursprünglicher Schönheit darbietet. Typischerweise hat die Darstellung keinen kanonischen Charakter, sondern ist das Zeugnis eines individuellen, in der Trias von Autor, Verleger und Künstler gemeinsam realisierten Versuchs, die geheimnisvollen Weltzusammenhänge darzustellen.

Die kompositorische Verbindung von oberer und unterer Sphäre bzw. Kreisdiagramm und mimetischer Schilderung der irdischen Welt leitet sich vom weit verbreiteten Typus der mittelalterlichen Planetenkinderbilder ab. Somit greift die Komposition die Sehgewohnheiten des elitären, in der Astrologie bewanderten Publikums auf. Anstelle eines in einen Kreis eingeschriebenen Planetengottes – man denke an die ganzseitigen Prachtminiaturen im norditalienischen Astrologiebuch *De ſphaera*[18] – werden die alchemisch-astrologischen Prinzipien beider Welten inklusive des im Zentrum verorteten Symbols für den Stein der Weisen in das Kreisdiagramm integriert. In direkter Linie, unterhalb

16 *Occulta philosophia* 1613, S. 71 und 70.

17 Putscher 1983, S. 25; Neugebauer 1993a, S. 307, Nr. 237.

18 *De ſphaera*, Italien, 1460/70, *Biblioteca Estense Universitaria, Modena,* a.x.2.14=Lat. 209 (http://bibliotecaestense.beniculturali.it/info/img/mss/i-mo-beu-alfa.x.2.14.pdf).

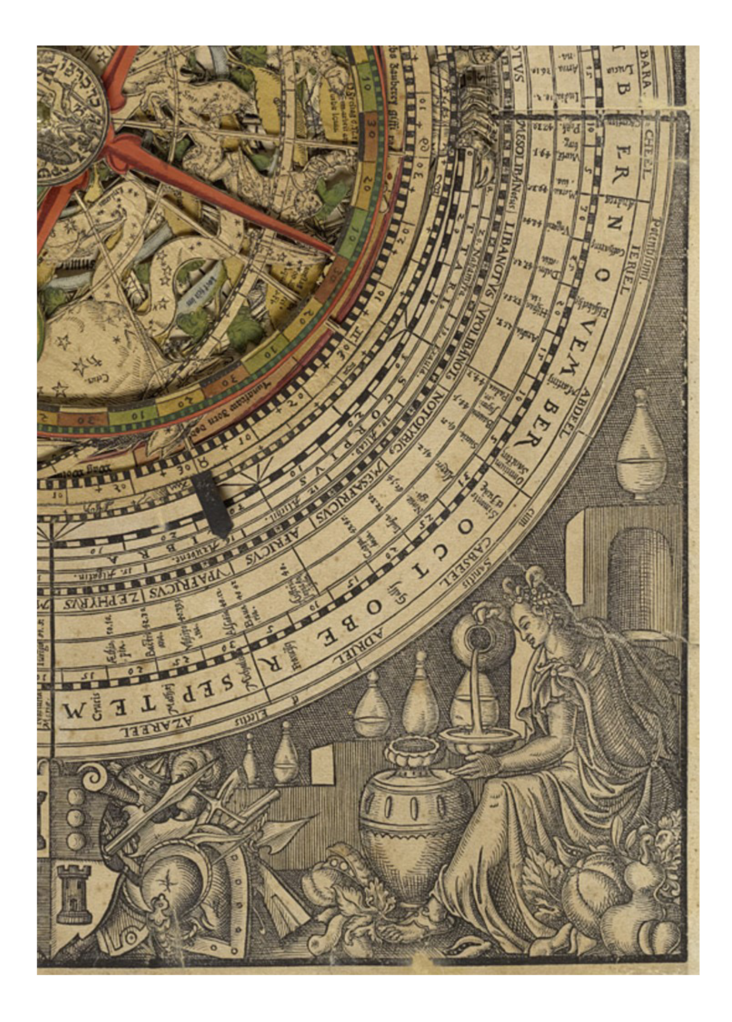


Fig. 3
Die Paracelsische Tinktur, Detail von *Dess Martis Circkel und Lauff*, aus: Leonhard Thurneysser zum Thurn, *Dess Menschen Circkel*, Berlin 1575.
Dresden, SLUB, Sign. Astron.71.

des Kreises, ist der christliche Naturmagier verortet. Ganz anders als die Planetenkinder ist dieser den Einflüssen aber nicht ›ausgesetzt‹, sondern bildet den würdigen Gegenpart zur oberen Sphäre. In dieser Form der vertikalen Gegenüberstellung von Himmelssphären und Mensch wäre vergleichsweise an die Darstellung von Atlas als Weltenträger bzw. als Träger der Armillarsphäre zu denken.[19] Weiterhin entwickelte sich eine Darstellungstradition des Astronomen in der Landschaft mit Armillarsphäre oder einem Kreisdiagramm heraus (**Fig. 2**).[20] Ein gewichtiger

19 Vgl. z.B. Albrecht Aldegrever, *Herkules und Atlas*, 1550 oder Atlas im Bildzyklus der *Aurelia philosophia*, in: *Occulta philosophia* 1613, S. 47.

20 Vgl. Oronce Finé, *De mundi sphaera, sive cosmographia*, Paris: Simon de Colines 1542, (Staats- und Stadtbibliothek Augsburg, https://mdz-nbn-resolving.de/details:bsb11196814). Dort ist der Astronom und Autor mit der Muse Urania dargestellt.



Fig. 4
Johann Sadeler d.Ä., nach Maerten de Vos, *Saturn, bezeichnet Joan. Sadler scalp. et excud. / M. de Vos figurauit; SATURNUS*, aus: Serie der *Planetenkinder* (*Planetarum effectus et eorum in signis zodiaci*), Antwerpen 1585.
Amsterdam, Rijksmuseum, Inv. Nr. RP-P-OB-7465.

Vorläufer in der Ikonographie der Alchemie, nicht zuletzt aufgrund einer integrierten, tatsächlich beweglichen Drehscheibe zur Berechnung günstiger Konstellationen für die Horoskop- und Tinkturenproduktion, muss Leonhard Thurneyssers (1531-1596) interaktives Papierastrolabium *Des Menschen-Circkel* von 1575 gewesen sein.[21] Nirgendwo sonst war vorher der Konnex zwischen Astrologie und der paracelsischen Tinktur als Heilmittel besser in Szene gesetzt. Auffällig ist die Parallele,

21 Hofmeier 2012, S. 62-72; Karr Schmidt 2008. Berliner Exemplar vgl. http://resolver.staatsbibliothek-berlin.de/SBB0000402900000000.

dass Thurneyssers Astrolabium, ähnlich wie Merians Weltlandschaft, den Menschen ins Zentrum rückt (**Fig. 3**).
In der *Alchemischen Weltlandschaft* wird die obere Sphäre, anders als bei den Planetenkindern oder dem ächzenden Atlas, nicht mit dem bunten Treiben der irdischen Welt oder der Last des Titanen gespiegelt, sondern mit einer feierlichen Gegenüberstellung auf Augenhöhe, die sich in der Landschaft mit dem statuarisch angeordneten Figurenpersonal ausbreitet und in der Gestalt des Naturmagiers im Sternenmantel zuzuspitzen scheint. Auch steht der Philosoph nicht wie der Astronom in kühler, beobachtender Distanz zur oberen Welt, sondern bildet mit derselben eine Einheit.
Hier liegt auch die Ursache dafür, dass Merian keine wild zerklüftete Weltlandschaft aus der Vogelperspektive zeigt, was den Möglichkeiten der zeitgenössischen gemalten Weltlandschaften entsprochen hätte. Diese zu imaginieren ist vielmehr Aufgabe des Betrachters, da alle Komponenten der Bildintention auf ein harmonisches Zusammenspiel ausgerichtet sind. Gleichwohl kommt Merian dem Hauptthema der frühneuzeitlichen Weltlandschaft nach, indem er eine allumfassende ›Naturidee‹ darbietet und die Frage nach der Position des Menschen in der Natur stellt. Trotz relativ großem Augenmerk auf die Personifikationen und Elementensymbole im Vordergrund ist die Landschaftsschilderung kein Beiwerk, sondern verschmilzt mit dem Bildpersonal zu einer Einheit.
Auch die gesteigerte Monumentalität der Bildkomposition orientiert sich am – mit mehreren Weltlandschaften ausgestatteten – Zyklus der *Planetenkinder*, den Johann Sadeler d.Ä. (1550-1600) 1585 nach Marten de Vos gestochen hat.[22] Die Zugänglichkeit dazu liegt in Frankfurt als Kunst- und Handelszentrum und im Zirkel um Merian auf der Hand. Bei Sadeler beziehungsweise De Vos sind vordergründiges Bildpersonal und der perspektivisch untergeordnete Blick in die kleinteilige Weltlandschaft zu einer kohärenten Bilderzählung verwoben (**Fig. 4**).[23] Auf dem zugehörigen Titelbild dieses Zyklus hält Jupiter zudem ein großes Kreisdiagramm der Himmelssphären mit dem Zodiakus in seiner Linken. Wie später in der *Alchemischen Weltlandschaft* wird der nächtliche Sternenhimmel mit einem Sternenkranz auf dunklem Fond dargestellt.
Den Übergang in die physische Welt markiert dort ein dickes Band sich auftürmender Wolken, die vermittels zahlreicher unterschiedlicher Hell- und Dunkelwerte dem Dualismus von Licht und Schatten ausgesetzt sind. Durchweg ist die Radierung nach diesem Prinzip geordnet, welches sich

22 *Planetarum effectus et eorum in signis zodiaci*. Vgl. König 2021, dort auch zur Verbindung der Sadelers nach Frankfurt; Meißner 2014, S. 58f.

23 In den zur Serie gehörigen *Planetenkinder(n) des Saturn* befindet sich die Darstellung einer Allegorie der Alchemie als buchgelehrter Magier (r. u.), die weiterer Untersuchung bedarf.

auch in den Picturae der *Atalanta fugiens* (1617/18) beobachten lässt.[24] Wesentlich scheint hier die formgebende Rolle des talentierten Radierers. Je näher an der Himmelssphäre der oberen Welt, desto energischer formieren sich die Wolken, um sich am verschwommenen Horizont nahezu aufzulösen. Links sind die freundlich beleuchteten Wolken eines Sommertages zu sehen, deren Gestalt und Konturen sich aber in den höheren Sphären verdichten. Dicht zusammengedrängte, dunkel geballte Wolken beherrschen die rechte Szenerie und lassen auf ein anstehendes Gewitter schließen. Was der aufmerksame Adept in der Betrachtung der Natur lernen kann, spiegelt Merian in seiner artifiziellen Schilderung mithilfe eines komplexen Linien- und Schraffursystems. Es evoziert ein Spiel mit dem Betrachterauge, das vergleichend zwischen linker und rechter Sphäre wandert und die bildnerischen Konsequenzen der mehr oder weniger in die Druckplatte eingedrungenen Radiernadel verfolgt und somit die Handlungsfähigkeit des Artifex links und rechts der Vertikalachse nachvollziehen kann. Entsprechend unterteilt die vertikale Achse – die sich vom hebräischen Tetragrammaton durch den rubinrot gedachten Stein der Weisen hindurch nach unten zu dem Magier im Sternenmantel zieht – das Universalbild in die Reiche von Sol und Luna; männlich und weiblich; Licht und Schatten; Feuer und Wasser; Sulphur und Mercurius.

Um den Grad der Feierlichkeit und das Innehalten in der geforderten meditativen Betrachtung zu betonen, konzipierte Merian gewissermaßen ein Kultbild, das mit der horizontalen Reihung seiner Ikonen an das archaische Bildformular der mittelalterlichen Altarretabel erinnert. Den monumentalen Aufreihungen der katholischen Heiligen mit ihren Attributen vergleichbar, flankieren die äußeren Gegensatzpaare die in der Mitte angeordneten Zeugnisse gelungener Vereinigung, wobei der Naturphilosoph – wie ein Hohepriester am Altar stehend – die transmutierte Tinktur darbietet. Eine frappierende ikonographische und semantische Analogie lässt sich zum mit ausgebreiteten Armen am Kalvarienberg dargestellten Gekreuzigten herstellen, dessen Blut – die heilende Tinktur – auch in der Tradition der niederländischen und mittelrheinischen Kunst, mit der Merian vertraut war, oftmals von umfliegenden Engeln in Kelchen aufgefangen wird (**Fig. 5**).[25] Nicht selten sind insbesondere in der Druckgraphik beim Motiv des Kalvarienbergs links und rechts des Kreuzstammes ebenso Sonne und Mond zu sehen. Statuarischer Aufbau, der Verzicht auf das Narrativ handelnder Personen oder Prozesse, sind

24 ▸ Hofmeier, S.S. 91-122.

25 Vgl. z.B. *Kreuzigung Christi*, ca. 1420, Mittelrhein, Städel Museum, Inv. Nr. HM 1 oder *Kreuzigung Christi mit Maria und dem Evangelisten Johannes*, 1450-1460, Mittelrhein, Städel Museum, Inv. Nr. HM 45.

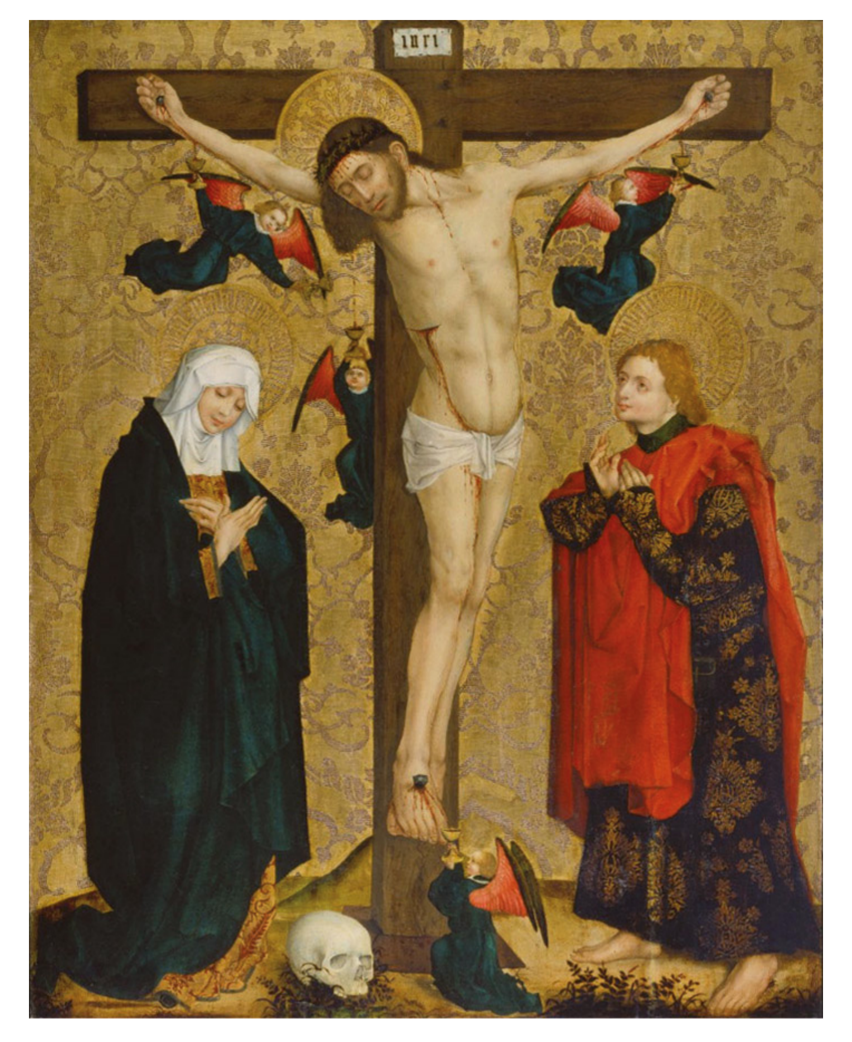


Fig. 5
Kreuzigung Christi mit Maria und dem Evangelisten Johannes, 1450/60, Mischtechnik auf Tannenholz, Mittelrhein.
Frankfurt a.M., Städel Museum (Dauerleihgabe des Historischen Museums Frankfurt am Main) Inv. Nr. HM 45.

dem Inneren verschiedener spätmittelalterlicher Wandelaltäre entlehnt, deren Festtagsseite, nach den vielen Vorerzählungen von Außenseite und Wandlungen, schließlich das Heiligste offenbart.[26] In diesem Kontext wird das Universalbild zum Altarbild und die meditativ-visionäre Lektüre der alchemischen Abhandlung zu einem Akt der privaten Frömmigkeit. Der Naturmagier ist ein menschliches Wesen – das Alter Ego des betenden Philosophen –, das dem von Mylius beschworenen Vorbild des von Unreinheiten befreiten christlichen Alchemisten entspricht. Unter dem Regnum der Trinität nimmt der Alchemist die Geschicke der Welt in die Hand. Mit

26 Vgl. z.B. Der *Große Friedberger Altar*, Mittelrhein, 1370/80 mit der feierlichen Reihung des heiligen Personals.

stillem Ernst bietet er mit erhobenen Armen zwei Beile als Insignien der Alchemie als Scheidekunst dar. Eine derartige, erneut an die christliche Liturgie erinnernde Pose des Zurschaustellens von Kelch oder Hostie sah sich Merian aber vielleicht auch bei Johann Theodor De Bry und Balthasar Schwan ab, die die *Zwölf Schlüssel des Basilius Valentinus* 1618 radierten und die in der Körperhaltung mit dem Naturmagier der *Alchemischen Weltlandschaft* vergleichbare, archaisch wirkende Figur des Mercurius mit zwei zepterähnlichen Äskulapstäben aus der Holzschnittvorlage von 1602 kopierten (**Fig. 6**).[27] Das in der Forschung auf Merian gepachtete Hinzufügen einer Landschaft ist bereits hier als Bildstrategie zu beobachten.

Die Reihe der Bildzitate und das Beziehungsgeflecht der alchemischen Ikonographie verzweigt sich einmal mehr durch die Hinzunahme der alchemischen Mythenallegorese, um kurz noch einen letzten Aspekt im Rahmen der Synthese der *Alchemischen Weltlandschaft* zu beleuchten. Hier handelt es sich um die Hirschfigur, die der weiblichen Nacht- und Naturgöttin Luna zugesellt ist.[28] Ist in Ovids *Metamorphosen* die Figur des Aktaion bekanntlich eine tragische, da sie als Strafe für die Neugier, Diana beim Bade zu erblicken, in einen Hirsch verwandelt wird, den die eigenen Hunde zerreißen, wird Aktaion hier zum Symbol des sublimierten Wahrheitssuchers, dessen Wesen sich beim Anblick der Naturgeheimnisse ändert. Der verwandelte Jäger scheint eine Vorstufe des ultimativen Alchemisten im Sternenmantel zu sein. Ein hermetisches Kleeblatt mit drei Blättern wird als Attribut in die Höhe gezeigt. Die Figur ist und bleibt rätselhaft, insbesondere weil Mylius Aktaion – anders als viele andere mythologische Figuren – in seinem *Opus medico-chymico* nirgends erwähnt. Vermutlich handelt es sich um eine Zugabe Merians und seiner Auftraggeber im Verlag.[29]

Deutlich wird: Die *Alchemische Weltlandschaft* ist das Produkt zahlreicher, von den verschiedenen Akteuren innerhalb der ›Trias der Bildideen‹ im Verlag eingebrachter Einflüsse und keine Bildinnovation im eigentlichen Sinn. Zahlreiche weitere, hier nun exemplarisch zu nennende Details, die auf ältere Vorlagen zurückgehen, ließen sich anführen. Entlehnt ist etwa auch die Löwenfigur dem allegorischen Zyklus in der *Alchymia* des Andreas Libavius (1605),[30] die, in Frankfurt entstanden, die Frankfurter

27 Johann Theodor De Bry und/oder Balthasar Schwan, *Zwölf Schlüssel des Basilius Valentinus*, in: Maier 1618c, hier S. 30. Siehe Lehnert 2021 zu den älteren Vorlagen von 1602.

28 Unterschiedliche Auslegungen finden sich bei Trenczak 1965, S. 228f.; Neugebauer 1993a, S. 307, Nr. 237; Wüthrich 2007, S. 234. Dort als Symbol für die Silbergewinnung.

29 Siehe etwa Großschedel von Aicha 1629.

30 Vgl. Teil II, *De lapide philosophorum*, Tractus IV, *Commentariorum alchymiæ*, S. 56, aus: Libavius 1606, UB Frankfurt, Sign. Occ. 29 (https://sammlungen.ub.uni-frankfurt.de/drucke/content/pageview/11852915). Darauf verweist bereits Trenzcak 1965, S. 330f. mit Abb.



Fig. 6
Johann Theodor De Bry / Balthasar Schwan, *Zweiter Schlüssel des Basilius Valentinus*, aus: Michael Maier, *Tripus aureus,* Frankfurt 1618.
Frankfurt a.M., UB, Sign. Occ. 1148,1.
▸ S. 315, Fig. 2.

Tradition der *Alchemica illustrata* aufnimmt. Vereinigt dargestellt sind die Löwen von Sulphur und Mercurius, die sich nunmehr einen Kopf teilen und das Podest des Alchemisten bilden. Dem Löwenkopf eines anthropomorphen Wasserspeiers vergleichbar, entrinnt die *tinctura rubia* der Alchemisten, das Lebenselixier und Hauptziel der medizinischen, spirituellen und gleichzeitig natürlich gottgesandten Alchemie. Nicht zufällig bildet der kleine chymische Hügel die Form des aufstrebenden Dreiecks, da sich aus der Dreieinigkeit der Prinzipien die Einheit des Steins bildet. Die Bäume symbolisieren pflanzenhaft keimende, sich entwickelnde Stoffe, besonders Metalle, weswegen in den Baumkronen verschiedene chemische Zeichen bekannter, aber auch unbekannter, noch zu erforschender Metalle prangen. Vorbild für Hügel und Bäume ist erneut eine Bildfindung aus Frankfurt, nämlich das Titelblatt der *Occulta philosophia* (Azoth) von 1613 (▸ S. 45, Fig. 5), und ebenso der an die Handsteine der Kunst- und Wunderkammern erinnernde *Mons philosophorum* aus der *Alchymia vera* (1604).[31]

> **Fig. 7**
Detail aus *Alchemische Weltlandschaft*, **Fig. 1**.
Frankfurt a.M., UB, Sign. Occ. 1150, Bd. 3.

31 Abb. vgl. Soukup 2016, S. 206, Abb. 110. Siehe auch Chodorowski 2023.


ANNVS VENTORVM-ANNVS SOLARIS-ANNVS STELLATVS-
Mercurius Philosophorum
Mercurius corporeum
Mercurius Vulgaris.
Sulphur Fixum
Sulphur Æthereum
Sulphur Combustibile
Sal Centrale
Sal Elementorum
Sal Terrenum
Ignes Quatuor ad Omnum opus reperiuntur

Matthäus Merian d.Ä. als Radierer-Alchemist

Corinna Gannon

Lässt man den Blick beispielsweise durch die *Alchemische Weltlandschaft* wandern,[1] so drängt sich die Frage auf, ob der Künstler dieses komplex gestalteten, detailliert ausgearbeiteten und nuanciert schraffierten Systemblatts, Matthäus Merian d.Ä., selbst Kenntnis von der geheimen Kunst der Alchemie hatte.

Der Entstehungsprozess einer Radierung, wie der *Alchemischen Weltlandschaft*, ist ein hoch komplexer, mehrstufiger, transformativer Vorgang: das Stechen eines seitenverkehrten Motivs in eine entsprechend präparierte Metallplatte, das sich wie durch Zauberhand mit Hilfe einer Ätzflüssigkeit in das Material hineinfrisst; das Einfärben der Platte mit Tinte, die nur in den Vertiefungen haften bleibt, um dann während des Druckprozesses an ein weißes Blatt abgegeben zu werden und einen seitenrichtigen Abdruck zu hinterlassen.[2] Es erscheint nicht abwegig, dass die frühneuzeitlichen Künstler in diesem Prozess etwas von der »Großen Kunst« wiederentdeckten und sich teilweise selbst als radierende Alchemisten wahrnahmen, deren Handwerk für Außenstehende ebenso rätselhaft angemutet haben mag wie das der laborierenden Alchemie.

Die Wege von Künstlern und Alchemisten kreuzten sich in vielerlei Hinsicht. Sie waren Rivalen und Verbündete zugleich, verfolgten sie doch ein gemeinsames Ziel: die Transformation von Materie. Während Künstler der Alchemie auf kunsttechnologischer Ebene zahlreiche Innovationen zu verdanken hatten, wie beispielsweise in der Herstellung von Farben und der Verarbeitung von Metallen, so beäugten sie die Goldmacherei skeptisch und warfen den Alchemisten Vermessenheit gegenüber dem Schöpfergott vor, dessen Primat dadurch bewusst herausgefordert wurde. Alchemisten wiederum sahen die Erzeugnisse des Kunsthandwerks und der bildenden Künste lediglich als zweitklassige Imitationen der Natur, die in der Transmutation versagten.[3] Dieses ambivalente Verhältnis

1 ▸ S. 250f., Fig. 1.

2 Umfassend zum Werkprozess: Stijnman 2012.

3 Grundlegend hierzu: Newman 2005, Kapitel 3.

Berit Wagner/Corinna Gannon (Hg.), OPUS MAGNUM · Matthäus Merian d.Ä. und die Bebilderung der Alchemie, 2024.
https://doi.org/10.11588/arthistoricum.1311.c19543

brachte gerade aufgrund der Rivalität neue und verbesserte Methoden hervor. Die Radierkunst ist ein Erzeugnis dieser fruchtbaren Begegnung zwischen Kunst und Alchemie.

Dass ein Interesse an der Alchemie mit der Praxis des Radierens Hand in Hand ging, zeigt der Fall Parmigianino (1503-1540). Der Italiener war einer der wenigen Maler, die dieses Handwerk beherrschten. Teil der Legende um den Künstler sind aber auch seine alchemistischen Neigungen, die, will man Giorgio Vasari Glauben schenken, letztendlich zu seinem finanziellen Ruin geführt haben.[4] Womöglich ist es aber diesem Exkurs in alchemistisches Territorium geschuldet, dass Parmigianino begann, sich in der Radierkunst zu versuchen und sie letztendlich auch als eigenständige Kunstform etablierte. Dies muss zwangsläufig mit einer intensiven Phase des Experimentierens mit verschiedenen Techniken, Materialien und Chemikalien einhergegangen sein.[5]

Die Alchemie steckt bei der Radierung vor allem im Ätzvorgang der Platte, während dessen sich das vom Künstler in den Ätzgrund geritzte Motiv scheinbar wie von selbst in das Metall gräbt. Anders als beim Kupferstich ist die Linienführung der Radierung daher wesentlich freier und das Gesamtbild wirkt weniger starr. Ab 1600 war nördlich der Alpen die Salpetersäure (HNO_3), besser bekannt als *Aqua fortis*, das Ätzmittel der Wahl.[6] Sie wurde seit dem 13. Jahrhundert in einem aufwändigen Destillationsverfahren hergestellt. Rezepturen und Angaben zu ihrer Verwendung finden sich oft in alchemistischen Handschriften.[7] Martin Ruland d.J. beschrieb dieses *ſtarke Wasser* in seinem *Lexicon Alchemiae* (1612) u.a. als Lösungsmittel für Gold.[8] Salpeter spielte nicht nur als Bestandteil dieses Scheidemittels eine Rolle, sondern auch bei sämtlichen anderen alchemistischen Prozessen.[9] Vor allem Paracelsus (1493/94-1541) und seine Nachfolger räumten dem *Salniter* sowohl eine besondere makro- als auch mikrokosmische Bedeutung ein. Es handele sich hierbei, wie der Schweizer Arzt und Alchemist in seiner *Grossen Wundartzney* ausführte, um eine von den Gestirnen ausgehende Emanation, die makrokosmisch für das Zustandekommen von Gewittern und mikrokosmisch für fiebrige Erkrankungen im menschlichen Körper verantwortlich sei. Aus Salpeter bestünde nach Robert Fludd (1574-1637) zudem der lebenspendende, luftige Geist, mit dem der Kosmos seiner Auffassung nach

4 Burioni 2009, S. 32.

5 Fagiolo dell'Arco 1970, S. 73; Nova 2006, S. 10; Jenkins 2019, S. 130.

6 Stijnman 2012, S. 200.

7 Ebd., S. 48f.; Orenstein/Stijnman 2019.

8 Ruland 1612, S. 48f.

9 Ebd., S. 345-347.

durchzogen sei.[10] Im 16. Jahrhundert hatte sich eine regelrechte Industrie zur Gewinnung des Salpeters entwickelt, da er auch zur Herstellung von Schwarzpulver verwendet wurde.[11] Stets wurde dieser Stoff mit transformativen Prozessen assoziiert, die in der Freisetzung von Energie kulminierten. Auch der Ätzvorgang ist eine exotherme Reaktion, bei der Wärme freigesetzt wird.[12]

Wenngleich ungewiss ist, wie vertraut Künstler mit der Herstellung und alchemistischen Bedeutung des *Aqua fortis* waren, das sie in der Regel bereits fertig zubereitet erwarben, so lässt sich mit Sicherheit sagen, dass sie den Umgang mit dem *ſtarken Wasser* meisterhaft beherrschten und um seine das Metall ätzende, aber durchaus auch gesundheitsschädliche Wirkung wussten. Scheinbar spielerisch machten sie sich dieses Wissen bei der tonalen Abstufung von Schattierungen zunutze, indem sie die Metallplatte der Ätzflüssigkeit kürzeren oder längeren Zeiträumen aussetzten, dies manchmal auch mehrfach wiederholten oder die Konzentration der Ätzflüssigkeit variierten.

Die Radierkunst kennt nur Schwarz und Weiß. Kaum ein anderes Medium scheint besser geeignet, um alchemistisches Gedankengut zu visualisieren, in dem es so häufig um die *separatio* und *coniunctio*, die Trennung und Zusammenführung von Gegensätzen geht. Die Hell-Dunkel-Kontraste in Merians *Alchemischer Weltlandschaft* verleihen dem Blatt daher nicht nur Plastizität und Tiefenräumlichkeit, sondern sind zugleich sinnstiftend für die Interpretation. Der Gehalt des Systemblatts generiert sich in eben dieser Kontrastierung von Licht und Schatten. Ikonographisch werden die Polaritäten durch Sol und Luna repräsentiert. Merian belässt es aber nicht bei dieser symbolischen Gegenüberstellung, sondern unterstreicht sie zusätzlich durch gezielt stärker oder schwächer ausgeprägte Schraffuren. Optisch scheint das Blatt vertikal in zwei Hälften zu zerfallen, deren Achse exakt durch die Bildmitte verläuft. Besonders deutlich wird die unterschiedliche Bearbeitung mit Blick auf die Wolkenbänder. Während sie auf der linken Tagseite durch einfache Parallelschraffuren entstehen, sind es auf der rechten Nachtseite dichte Kreuzschraffuren, aus denen sie geformt werden.

Es existieren keine schriftlichen Zeugnisse über eine Auseinandersetzung vonseiten Merians mit der Alchemie. Die komplexen Bildfindungen gehen vermutlich nicht (allein) auf den Künstler zurück und können daher nur als ein Indiz für eine Kenntnis alchemistischer Theorien und Praktiken gewertet werden. Ein solches Indiz hat Michael Gaudio in

10 Debus 1964.

11 Schwarzpulver besteht aus Salpeter, Kohle und Schwefel. Jütte 2011, S. 268-273.

12 Stijnman 2012, S. 200.



Fig. 1
Matthäus Merian d.Ä., *Emblem 21*, aus: Michael Maier, *Atalanta fugiens* 1618.
Frankfurt a.M., UB, Sign. 8° P 5.75

Emblem 21 von Michael Maiers *Atalanta fugiens* erkannt (**Fig. 1**).[13] Das Icon zeigt einen Adepten, der mit einem überdimensionalen Zirkel symbolisch das Opus magnum nachvollzieht. Die beiden anthropomorphisierten Polaritäten und die geometrischen Figuren sind hier als Stufen des Transmutationsprozesses zu verstehen und weisen gleichzeitig auf die Parallelen zwischen Alchemie und Geometrie hin. Als Paradebeispiel für eine unlösbare geometrische Aufgabe schien die sogenannte Quadratur des Kreises geradezu prädestiniert, um die Erschaffung des Steins der Weisen zu verbildlichen.[14] Die Geometrie weist aber nicht nur eine ideelle Verwandtschaft zur Alchemie auf, sondern auch eine praktische zur Radierkunst, gehörten Zirkel und Lineal doch auch zum Handwerkszeug eines jeden Radierers oder Kupferstechers.[15] Insofern mag man in dem von Merian gezeigten, zeichnenden Adepten durchaus eine selbstreferentielle Note erkennen.

Während ikonographische Analysen nicht ausreichend sind, um sich der »Alchemie des Radierens« anzunähern, sei zusätzlich ein anderer

13 Gaudio 2020.
14 Jong 2002, S. 169-176. Siehe auch Maier 1616a.
15 Stijnman 2012, S. 199.

methodischer Zugang gewählt: der der Produktionsästhetik.[16] Diese umfasst Überlegungen zu Art und Weise der Herstellung eines Werkes anhand von Spuren des Entstehungsprozesses. Über Merians Werkprozess ist immerhin bekannt, dass er sich bei der Präparation des Ätzgrundes einer Innovation bediente, die auf seinen Lehrer Dietrich Meyer zurückgeht. Der sogenannte weiche Ätzgrund, bei dem man dem Bienenwachs, mit dem man die Metallplatte traditionell überzog, zusätzlich Harz oder Asphalt beimischte, erlaubte eine noch feinere Ausführung der Motive.[17] Für den Ätzvorgang, so wusste Joachim von Sandrart in seiner *Teutschen Academie* (1675) zu berichten, habe Merian *gemein Scheidwasser* verwendet.[18]

Exemplarisch lässt sich Merians Vorgehen anhand seiner Illustrationen der Kosmogenese in Robert Fludds *Utriusque cosmi* (1617) nachvollziehen. Für den Zustand des Nichts vor dem biblischen *Fiat lux*, der Schöpfung des Lichts, wurde eine Darstellungsform gewählt,[19] die den modernen Betrachter an Kasimir Malewitschs Schwarzes Quadrat (1915) denken lässt: eine quadratische, durchgehend aber nicht homogen radierte Fläche, die die lineare Kunst der Radierung zu negieren scheint (**Fig. 2**). In mehreren Schichten hat Merian das Quadrat bearbeitet. Der Künstler ließ allerdings kein symmetrisches Gitternetz entstehen, sondern setzte weitere spiralförmige, an Wolken erinnernde Strukturen in das Schwarz. Jegliche Kontraste sind abwesend und doch erzeugt der Verlauf der Radiernadel eine tiefenräumliche Struktur. Während des Ätzvorgangs wurden die feinen, nah beieinander liegenden Gräben im Metall zusätzlich vertieft und verbreitert, ohne dass die Textur des Linienwerks im Druck verloren ging.[20] In der Sprache der Alchemie, wie auch Fludds begleitender Text deutlich macht, ist hier die Phase der nigredo dargestellt. Eindrücklicher könnte die Schwärzung, die erste Stufe in der Bereitung des Steins der Weisen, wohl kaum visualisiert werden. Für Fludd stellten die Dunkelheit, das Nichts und das Chaos, aus dem das

16 Semsch 2005.

17 Wüthrich 2007, Kap. I; Stijnman 2012, S. 197.

18 Sandrart 2008-2012, Bd. 1, Buch 2 (Skulptur), Kap. VI, *Vom Kupferstechen und der Etzkunst*, S. 50. In diesem Dialog zwischen Ätzflüssigkeit und Metall ließe sich, so Gaudio, auch die Kupferplatte alchemistisch semantisieren. Im Vorwort zu seiner *Atalanta fugiens* bezeichnet Michael Maier die von Merian geschaffenen Radierungen als *der Göttin Venus oder dem Kupffer … eingegrabene Chymische Geheimnuß*, die mit ihrem Reiz und ihrer Anmut (Venere sive gratia) über die Sinne des Betrachters Eingang in seinen Verstand finden sollen. Somit setzt sich die Alchemie über die in das Metall der sinnlichen Venus gegrabenen Bilder auch rezeptionsästhetisch fort. Vgl. Gaudio 2020. Deutsche Übersetzung zit. nach: Hofmeier 2007a, S. 77.

19 Fludd 1617, S. 26.

20 Anschaulich beschrieben von Bredekamp 2012, S. 28f.

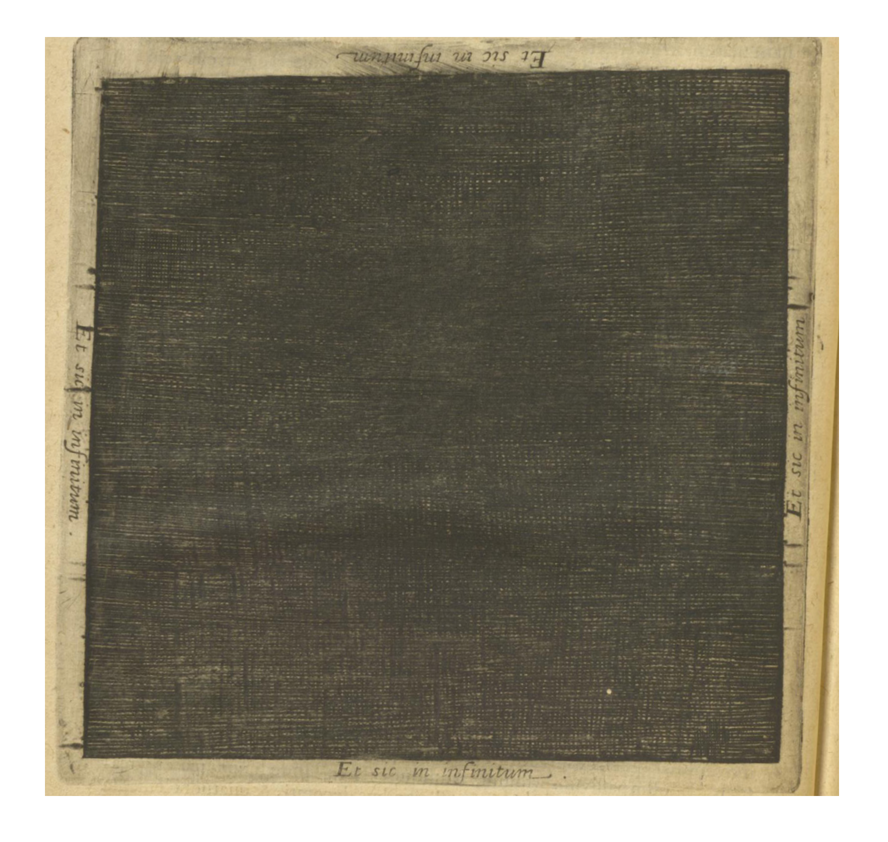


Fig. 2
Matthäus Merian d.Ä.,
De tenebris (Et sic in infinitum),
aus: Robert Fludd, *Utriusque cosmi*, Oppenheim 1617, S. 26.
Frankfurt a.M., UB, Sign. Occ. 37

Licht entsprang, den Ursprung allen Seins dar. Mit dem Licht als Manifestation des Göttlichen habe die Schöpfung ihren Anfang genommen.[21] Entsprechend ist das schwarze Quadrat im zweiten Bild zu Fludds Kosmogenese von ersten Lichtstrahlen durchbrochen, die das Chaos allmählich in symmetrischen Strukturen zu ordnen beginnen (**Fig. 3**).[22]
Zwar basieren Merians Illustrationen vermutlich auf Skizzen, die Fludd zuvor angefertigt hatte,[23] die komplex-monochrome Ausführung des vielschichtigen schwarzen Quadrats der Schöpfung muss jedoch dem Künstler zugeschrieben werden. Nur Merian verfügte über die Expertise, wie sich der Ätzvorgang auf die von seiner Hand gesetzten Linien auswirken würde und welche ästhetische Wirkung dadurch zu erzielt werden konnte. Es ist verlockend, diese Bilder von der Erschaffung des Kosmos als Ausgangspunkt zu nehmen für Reflexionen über eine Metaebene im künstlerischen Schaffensprozess. Dieser scheint konträr zur Kosmogenese zu verlaufen. Während letztere im Nichts ihren Anfang nimmt, ist die Hand des Künstlers nirgends präsenter als in der völligen Abwesenheit

21 Debus 1965, S. 266f.
22 Fludd 1617, S. 29.
23 Rösche 2008, S. 90. ▸ Frietsch, S. 141-160.

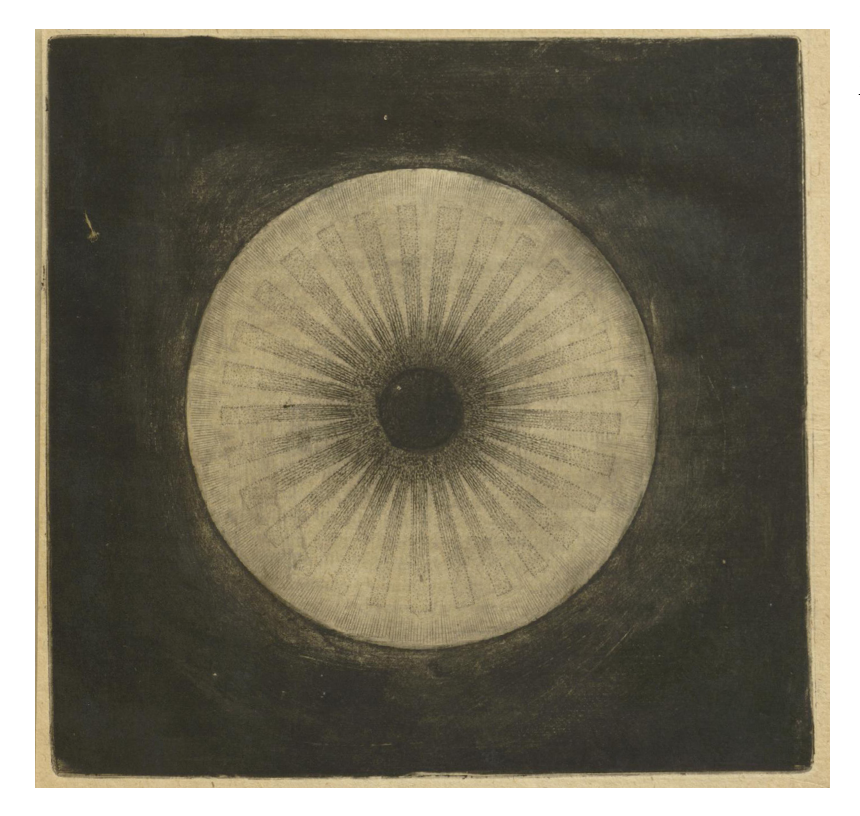


Fig. 3
Matthäus Merian d.Ä.,
De tenebris (Fiat lux), aus:
Robert Fludd, *Utriusque cosmi*,
Oppenheim 1617, S. 29.
Frankfurt a.M., UB, Sign. Occ. 37

von Licht. Fludds schwarzes Quadrat treibt diesen Widerspruch ins Extrem. Das Nichts wird durch ein Übermaß an verdichteter Materie visualisiert. Die Erschaffung des Lichts erlaubt zwar ein Sichtbarwerden von formenden Strukturen, drängt die Präsenz des Künstlers zugleich aber zurück. Dort wo Licht ist, bleibt die Druckplatte unversehrt. Schatten sind die Spuren der Radiernadel und des künstlerischen Werkprozesses im Dialog mit dem ätzenden *Aqua fortis*. Und doch ist es letztlich die Hand des Künstlers, die das Licht von der Dunkelheit scheidet, wie das *ſtarke Wasser* Gold und Silber zu trennen vermag. Bedenkt man den kosmologischen Stellenwert, den der Salpeter für Fludd hatte, so erfährt der Ätzvorgang, bei dem diese Ingredienz beteiligt war, eine weitere, kosmologische wie produktionsästhetische Dimension.

Mit der Herstellung einer Druckplatte war der Entstehungsprozess eines druckgraphischen Blattes bei Weitem noch nicht abgeschlossen. Das Einfärben der Platte mit eigens zubereiteter Tinte und der kraftaufwändige Druckvorgang fanden jedoch separat statt, zeitlich und räumlich versetzt und in der Regel durch anderes, spezialisiertes Personal. Erst in der Druckwerkstatt wurde das quasi-alchemistische Opus der Radierkunst vollendet und das Können des Radierers sichtbar. Der Erfolg hing

maßgeblich von der Expertise des Druckers in Bezug auf Material und Technik ab. Wenngleich ungemein schlechter dokumentiert, beforscht und oft als selbstverständlich erachtet, ist die Radierkunst ohne diesen entscheidenden letzten Schritt undenkbar.[24] Die Alchemie des Radierens macht die Zusammenarbeit mehrere Akteure erforderlich. Es bedarf neben den eigentlichen Stechern nicht nur der Entwerfer, sondern auch der Drucker und nicht zuletzt der Verleger. Für das Gelingen dieses Opus magnum fand Merian in der Kooperation mit den Verlagen Johann Theodor de Brys und Lucas Jennis' d.J. in Oppenheim und Frankfurt am Main die besten Voraussetzungen.

24 Stijnman 2012, S. 207f.

Der Athanor des Heinrich Khunrath

Beschreibung, Funktionsweise und Einordnung

Rainer Werthmann

Während heute Reagenzgläser und Glaskolben Sinnbilder der chemischen Laborarbeit sind, also Gefäße, in denen mit Flüssigkeiten umgegangen wird, waren es in der alchemischen Praxis Schmelztiegel und Destillationsapparate, das heißt, Geräte, die bei erhöhter Temperatur eingesetzt wurden. Die Erhitzung geschah meist durch holzkohlebetriebene Öfen. Diese konnten anwendungsbedingt vielfältige Formen haben, waren sogar manchmal aufwendig künstlerisch gestaltet.[1] Eines der Hauptwerke des Alchemisten Johann Rudolph Glauber (1604-1670) trägt den Titel *Furni novi philosophici*, frei übersetzt ›Neue Forschungsöfen‹. Darin werden spezielle Ofentypen beschrieben und Anleitungen zu Experimenten mit ihnen gegeben. Die meisten alchemischen Öfen hatten kein Ofenrohr. Sie standen häufig in einem küchenähnlichen Laborraum unter einem für eine offene Feuerstelle gebauten Rauchfang oder entließen ihre Abgase direkt in den Raum[2]. Ihr Betrieb war mit Staub, Rauch und Gestank verbunden und erforderte bei den oft langen Reaktionszeiten ein ständiges Nachlegen von Holzkohle und Entfernen von Asche. Damit waren sie anfällig für ›menschliches Versagen‹: Wenn bei Versuchsdauern von vielen Tagen der Laborant einschlief und das Feuer ausging, konnte es sein, dass die Arbeit von Wochen vergeblich gewesen war. Milderung brachte da der Bequemlichkeitsofen oder *Fauler Heinz*[3]: Er hatte ein zentrales Magazin, gefüllt mit kleinstückiger Holzkohle, die von selbst nachrutschte und das Schüren von Hand weitgehend erübrigte.

1 Stahl 2016, S. 205-248, bes. S. 229.

2 Eine *schwarze Küche*, wie sie Goethe im *Faust* erwähnt, als dieser von seinem Vater, dem Alchemisten, berichtet (*Faust* I, Vers 1034-1041), ist ein Raum mit offenem Herdfeuer, in dem sich der Rauch unter der Zimmerdecke sammelt, bevor er durch eine Öffnung abzieht.

3 Sennert 1611, S. 1069f.

Berit Wagner/Corinna Gannon (Hg.), OPUS MAGNUM · Matthäus Merian d.Ä. und die Bebilderung der Alchemie, 2024.
https://doi.org/10.11588/arthistoricum.1311.c19544

Das Wort *Athanor*, auch *Athannor*, leitet sich vom arabischen Wort *at-tannūr* für ›Ofen‹ ab. Er war traditionell bestimmt für die letzten Arbeitsstufen zum Stein der Weisen, hatte ein turmförmiges Aussehen und enthielt in seinem Innern die zur Bereitung des Steins der Weisen umzuwandelnde Substanz in einem dicht verschlossenen Glasgefäß, dem ›Philosophischen Ei‹.[4] Heinrich Khunrath (1560-1605) preist in seiner in zwei Auflagen erschienenen Schrift *Warhafftiger Bericht vom Philosophischen Athanore* aus den Jahren 1599[5] und 1603[6] einen Ofen dieses Namens an. Freimütig teilt er dem Leser mit, dass es sich dabei jedoch nicht um den sagenhaften *Athanor* aus den alten Schriften handele, sondern um ein von ihm propagiertes Gerät, dem er diesen Namen gegeben habe. Andere könnten ebenso gut einen anderen Ofen mit demselben Namen bezeichnen. Er weist darauf hin, dass man ihn neben vielen anderen Anwendungen auch zur Herstellung des Steins der Weisen einsetzen könne, weitere Anleitungen dazu gibt er nicht. Khunraths Schrift handelt vom Aufbau des Ofens und seiner Verwendung, enthält aber keine vollständige Beschreibung aller seiner Teile. Die einzige Abbildung des Buches (**Fig. 1**) in der zweiten Auflage von 1603 zeigt den Ofen neben einem geschmackvoll drapierten Vorhang.[7] Der Brennstoff-Vorratsbehälter, ein wesentliches Element für die Bedienungsfreundlichkeit des Ofens, ist nicht sichtbar. Der Kolben im Innern soll lange Zeiten auf mäßige Temperaturen erhitzt werden können. Immer wieder wird dies mit der Temperatur von gärendem Pferdemist verglichen, das heißt etwa 30-60 °C, oder mit der beim Kalklöschen entstehenden Wärme, also etwa einem Temperaturbereich zwischen 50 und 200 °C. Auf der Abbildung ist im unteren Bereich des Ofens ein Brenner mit einer kleinen Flamme erkennbar. Der davon erhitzte Kolben kann durch einen Glassturz beobachtet werden. Ausdrücklich wird als Vorteil erwähnt, dass man durch ein Glas den Reaktionskolben und die Veränderungen darin sehen könne. Die Glasglocke wirkt außerdem isolierend und dient damit der besseren Ausnutzung der durch die Flamme erzeugten Wärme. Das Ganze sieht aus wie ein aufwendiges ›gekapseltes Stövchen‹, etwa zum Warmhalten von Tee.

Die im mittleren Bereich sichtbaren Schichten sind Distanzringe, mit denen der Abstand des Kolbens zur Flamme eingestellt werden kann. Unten sind Luftlöcher zu erkennen, durch die die Verbrennungsluft eingesaugt wird. Khunrath schreibt, dieser Bereich sei aus Eichenholz gefertigt. Das Abgas entweicht durch einen Kranz von Löchern unterhalb des

4 Weyer 1992, S. 127.
5 Khunrath 1599.
6 Khunrath 1603.
7 Wagner 2023b.



Fig. 1:
Heinrich Khunrath (Entwerfer), *Contrafactura des Philosophischen Ofens*, in: Ders., *Bericht vom Philosophischen Athanore*, Magdeburg (?) 1615.
Frankfurt a.M., UB, Sign. 8° P 194.6004.

Glassturzes. Das Ganze soll so sicher sein und auch so wenig Wärme nach außen abgeben, dass man es nicht nur im Labor betreiben könne, sondern auch in der Wohnung und sogar im Schlafzimmer. Khunrath legt großen Wert auf die Gleichmäßigkeit und die Regulierbarkeit der Wärme. Er erwähnt, bei größerem Hitzebedarf könne man auch mehrere Flammen gleichzeitig brennen lassen.

Der übliche Brennstoff eines alchemischen Ofens war Holzkohle. Bei dem hier empfohlenen *Spiritus* (Weingeist oder Kornbranntwein) handelte es sich demgegenüber um einen teuren, wertvollen und besonders sauberen Brennstoff. Khunraths *Athanor* war ein Ofen für kleinere Substanzmengen und einen Temperaturbereich, der sowohl *Digeſtionen* (wörtlich ›Verdauung‹, Umsetzungen von Feststoffen mit Flüssigkeiten bei mäßiger Temperatur, etwa Extraktionen und Mazerationen) und *Putrefaktionen* (Fäulnisprozesse) unter 100 °C umfasste als auch *Deſtillationen* im Bereich zwischen etwa 100 und 200 °C, in Einzelfällen vielleicht auch darüber. Konkrete Versuchsanleitungen gibt Khunrath an keiner Stelle. Wer den Ofen kaufe, müsse selbst das Fachwissen haben, für welche Reaktionen er benutzt werden soll. Auffällig am gesamten Text ist die in vielen Teilen vorhandene Zweisprachigkeit (Lateinisch/Deutsch). Die eingestreuten lateinischen Textteile, etwa Zitate, werden gleich im Anschluss ins Deutsche übersetzt. Wer sollte demnach von dem Büchlein angesprochen werden? Ein Gelehrter um 1600 wäre mit einem rein lateinischen Text völlig zufrieden gewesen. Ein des Lateins Unkundiger hätte hingegen auf die lateinischen Passagen gut verzichten können. So liegt es nahe, dass es sich bei der Zielgruppe des Büchleins neben den Fachgelehrten auch um die an der Chemie interessierten Laien handelte. Diese Leser sollten wohl durch die Sprache beeindruckt werden, ebenso durch Zitate bekannter Alchemisten, die aber alle im Allgemeinen bleiben. Auch der Gebrauch von Bezeichnungen wie ›Universal-Medizin‹, ›Hermetischer Stein‹ oder ›Philosophischer Universal-Stein‹ ist so unkonkret, dass es sich nur um ein Spiel mit bekannten, positiv besetzten Begriffen handeln kann.

Der Docht des Ofens sollte aus Goldfäden oder aus Federalaun sein. Ein Docht aus Goldfäden ist etwas sehr Edles, passend zu einem Angebot für Wohlhabende. Sollte er verrußen, kann man ihn durch Ausglühen reinigen. Die Bezeichnung ›Federalaun‹ bedarf einiger Erläuterungen. Federalaune[8] im heutigen Sinne sind kristallwasserhaltige Doppelsulfate aus Aluminiumsulfat und dem Sulfat eines zweiwertig vorliegenden Metalls, etwa Eisen, Magnesium, Zink oder Mangan. Ein verbreiteter

8 Ramdohr/Strunz 1978, S. 609.

Federalaun ist der Halotrichit[9] ($FeAl_2[SO_4]_4 \cdot 22\ H_2O$). Er entsteht z.B. bei der Verwitterung von Pyrit oder Markasit in Tongesteinen, Stein- und Braunkohlelagerstätten. Die Kristalle sind haarförmig, teils strahlig, teils parallelfaserig mit seidigem Glanz, und können auch Asbest ähneln. Sie brechen leicht, sind wasserlöslich und zersetzen sich in der Kerzenflamme unter Aufschäumen. Es ist schwer vorstellbar, dass aus Federalaun, wie er in der Natur vorkommt, ein haltbarer und feuerfester Docht hergestellt werden könnte, noch dazu mit dem Anspruch, dauerhafter zu sein als ein gewöhnlicher Docht aus brennbarem Material. Allerdings wurde Federalaun, im 16. Jahrhundert auch ›Federweiß‹ genannt, häufig mit Asbest verwechselt und aus diesem hochfeuerfesten Material lassen sich in der Tat dauerhafte, unbrennbare Dochte fertigen. Das deutsche Wort ›Federweiß‹ ist »seit dem 16. Jahrhundert belegt, jetzt nicht mehr gebräuchlich. Es bedeutet zweierlei: einen haarförmig ausgebildeten Alaun (*alumen plumosum*, Feder-Alaun) und Asbest. Die beiden wurden oft verwechselt«,[10] so ist es wahrscheinlich, dass Khunrath mit dem Wort ›Federalaun‹ in Wirklichkeit Asbest gemeint hat, zumal auch Sennert (siehe unten) in seiner deutlich detaillierteren und praxisnäheren Beschreibung des Ofens keinerlei Probleme mit einem Docht aus ›Federalaun‹ erwähnt.
Der Wittenberger Medizinprofessor Daniel Sennert (1572-1637), ein zwölf Jahre jüngerer Zeitgenosse Khunraths, beschreibt in seinem Buch *Institutionum medicinae libri V*[11] aus dem Jahre 1611 unter anderem Verfahren zur Herstellung von Medikamenten. Im Abschnitt über die *Destillation* erwähnt er verschiedene Destillationsöfen, darunter den *Athanor* des Heinrich Khunrath. Nicht ohne einen gewissen Humor stellt er klar, Khunrath habe in einem besonderen Büchlein über den *Athanor* sein ›Öfchen‹ (*fornacula*) gelobt und als zu Vielem sehr nützlich empfohlen, in seinem Traktat aber einiges verheimlicht, sodass er, Sennert, diesen Ofen jetzt in allen Einzelheiten beschreiben und erläutern werde. Er fügt auf der Tafel am Ende seines Buches eine Zeichnung bei (**Fig. 2**, Ausschnitt), auf der eine Reihe von Öfen dargestellt sind, darunter Khunraths *Athanor*. Alle Einzelteile des Ofens sind darauf nummeriert und werden im Text erwähnt. Sennert schreibt:[12]

> *Der gesamte Ofen ist auf der Tafel die Nr. 11, die Grundplatte aus Eisen- oder Kupferblech auf der Tafel die Nr. 12, das Glas, in dem der Weingeist enthalten ist, auf der Tafel die Nr. 13, 14, mit einer Röhre, die aus*

9 Betechtin 1957, S. 396.
10 Lüschen 1979, S. 214.
11 Sennert 1611, S. 1070f., Abb. S. 1197.
12 Übersetzung Rainer Werthmann.

Eisen- oder Kupferblech besteht, auf der Tafel die Nr. 15, 16. Durch sie wird der Weingeist zur Flamme geleitet. Sie ist eng eingepasst und verlötet und so dicht, dass weder Spiritus herauslaufen noch Luft durch Druck eindringen kann. Ein Docht aus Federalaun oder gedreht aus feinsten Goldfäden wird in die enge Öffnung (*) der Röhre eingesetzt und angezündet, durch welchen die Flamme kontinuierlich den Weingeist umzüngelt und ansaugt. Das kann nicht nur für eine Anzahl von Tagen, sondern auch von Wochen fortgeführt werden. Auf die Grundplatte wird aufgesetzt der untere Teil des Ofens, hergestellt entweder ganz aus durchsichtigem Glas oder aus Eisen- oder Kupferblech und einem [Fenster aus] Spiegelstein[13] [lapis specularis, durchsichtige Kristallplatten aus Glimmer oder Marienglas = kristallisiertem Gips], damit er in einigen Bereichen durchsichtig ist und eine kontinuierlich zu erblickende Flamme zeigen kann (auf der Tafel die Nr. 17). Darauf wird der obere Teil des Ofens gesetzt, hergestellt aus einer veränderlichen Anzahl von Ringen aus Eisen- oder Kupferblech (auf der Tafel die Nr. 18), von denen unter einen (auf der Tafel die Nr. 19) mal mehr, mal weniger eingesetzt und angepasst werden können, je nachdem, ob man die Flamme nah oder entfernt haben möchte. Darauf wird ein Aufsatz aus Kupfer gesetzt (auf der Tafel die Nr. 20), der am Rand von vielen kleinen Öffnungen durchbohrt ist, damit die Ausdünstungen[, die] aus dem Weingeist [entstehen,] austreten können. In den Aufsatz wird ein Dreifuß eingesetzt (auf der Tafel die Nr. 21). Auf diesen kommt das Glas [d. h. der Kolben mit der zu erhitzenden Substanz]). Der Ofen wird zuletzt geschlossen, und das Glas wird mit einem Glas (auf der Tafel die Nr. 22 bzw. 23) abgedeckt, so wie es das innenliegende Glas erfordert. Es ist aber nicht zu vernachlässigen, dass Operationen in diesem Ofen ohne allen Schmutz geschehen, die Grade der Wärme optimal geregelt werden, dass ein Feuer in ihm entzündet werden kann, das nicht allein ohne irgendeine erneute Tätigkeit und nicht allein für einige Tage, sondern auch über Wochen andauern kann … Höchstens würde es eine Unbequemlichkeit darstellen, dass das Feuer mit etwas mehr [finanziellem] Aufwand zu unterhalten ist. In Wahrheit ist dieses Verhältnis der Ausgaben [zwischen dem Betrieb dieses und anderer Öfen] unter einigen Umständen größer, unter anderen geringer, und es kann hier vielleicht sogar etwas Gewinn erworben werden.

Trotz der Bemerkung über den Werbecharakter von Khunraths Schrift beschreibt Sennert sehr genau und ernsthaft das ›Öfchen‹ und seine Funktionsweise. Auf der einzigen dem Buch beigegebenen Tafel mit

13 Lüschen 1979, S. 323.



Nr.	Erläuterung
11	Gesamter Athanor
12	Bodenpfanne mit Halterung für Brennstoffleitung und Brennstoffbehälter
13	Kleiner Brennstoff-Vorratsbehälter für Leitung mit kleinem Trichter
14	Größerer Brennstoff-Vorratsbehälter für Leitung mit größerem Trichter
15	Brennstoffleitung mit Docht (*) und kleinerem Trichter für ein Vorratsgefäß
16	Brennstoffleitung mit Docht (*) und größerem Trichter für ein Vorratsgefäß
17	Auf die Pfanne aufzusetzender Lampenzylinder mit Frischluftöffnungen unten
18	Distanzringe zum Einstellen des Abstands zwischen Flamme und Kolben
19	Oberster Distanzring
20	Oberteil des Zylinders mit Auslassöffnungen für das Abgas
21	Dreifuß als Halterung für den Kolben
22	Hohe Glasglocke
23	Abdeckung

Fig. 2:
Khunraths *Athanor*, Detail aus Titelblatt von: Daniel Sennert, *Institutionum medicinae libri V*, Wittenberg 1611.
Frankfurt a.M., UB, Sign. 8° R 41.72/4.

Tabelle und Erläuterung, Rainer Werthmann.



Fig. 3:
Khunraths *Athanor*, aus: Johann Daniel Mylius, *Opus medico-chymicum*, Frankfurt a.M. 1618/20, Bd. 3, S. 256/257.
Frankfurt a.M., UB, Sign. Occ. 1150, Bd. 3.

einer Vielzahl von Öfen und anderen Gerätschaften nehmen der Athanor und seine Einzelteile einen relativ großen Raum ein. Als Vorteile stellt er heraus: aschefreier Flüssigbrennstoff, hoher Bedienungskomfort, nahezu gänzliche Wartungsfreiheit und ›Wohnzimmer-Sauberkeit‹. Dass er diesen Ofen wohl auch persönlich positiv bewertet, lässt sich daraus ableiten, dass er den finanziellen Nachteil durch den teuren Brennstoff durch Argumente abzumildern versucht.

Der Athanor des Heinrich Khunrath wird auch im *Opus medico-chymicum* von Johann Daniel Mylius aus dem Jahre 1618 erwähnt.[14] Darin wird er in *Zweites Buch der Basilica Philosophica, über die Öfen und Gefäße der Gelehrten* in Kapitel IX *Über den Athanor* beschrieben; dies ist gleichzeitig die Legende zur bildlichen Darstellung auf einer der folgenden Seiten (**Fig. 3**). Die Abbildung des Ofens und seiner Einzelteile ist sehr ähnlich der von Daniel Sennert in seinem Buch *Institutionum medicinae libri V* publizierten. Es handelt sich offensichtlich um eine davon angefertigte, der Vorlage recht nahe kommende Kopie, in der die Objekte teilweise anders angeordnet sind. Als Illustrator muss einer der Künstlerkollegen von Merian angenommen werden, da Mylius sein Opus bekanntlich bei Lucas Jennis publizierte. Im selben Band befindet sich die *Alchemische Weltlandschaft*.

Die einzige Abweichung von technischer Bedeutung betrifft die Abgas-Auslassöffnungen in der Gesamtdarstellung des Ofens. Sie sind im Mylius-Buch so zart wiedergegeben, dass sie kaum als echte Bohrungen erkennbar sind. Der Legendentext ist nahezu identisch mit dem aus *Institutionum medicinae libri V*, seine Herkunft von dort wird aber nicht erwähnt. Sennerts zusätzliche Erläuterungen vor und nach der Legende sind weggelassen. Dazu gehört etwa die Aussage, Khunrath habe in seinem Büchlein einiges nicht gesagt, hier jedoch werde der Ofen in allen Einzelheiten beschrieben, oder die Argumentation, Weingeist als Brennstoff sei zwar teuer, lohne sich aber möglicherweise trotzdem. Johann Daniel Mylius ist dafür bekannt, andernorts bereits publizierte Texte, mit oder auch ohne Quellenangaben, zu Büchern von Handbuchcharakter zusammenzustellen.[15] Da hier offensichtlich nur Sennerts Buch, selbst schon Sekundärliteratur, Mylius' Vorlage war, wird es ihm fern gelegen haben, Diskussionen zu übernehmen, die sich auf Khunraths Originalveröffentlichungen beziehen.

Khunraths spiritusbetriebener Laborofen kann als ein Schritt in die Zukunft gewertet werden, weg von einer schmutzigen ›Sudelküche‹

14 Mylius 1618/1620, Bd. 3 *Basilica philosophica*, S. 247 und 257. Illustration irreführend mit Cap. X überschrieben.

15 Humberg 2012, S. 38 und 153f.

und hin zum heutigen peinlich sauberen Labor, in dem wissenschaftlich gearbeitet wird. Bis zum Anschluss an das Gasnetz waren Spiritusbrenner auch in den Chemielaboren des 19. und 20. Jahrhunderts verbreitete Wärmequellen, und zwar genau aus den von Sennert angeführten Gründen. So sieht auch die erhaltene Abschrift der Experimentalvorlesung des bedeutenden Chemikers Justus von Liebig (1803-1873) die Benutzung von Spiritusbrennern vor.[16]

16 Krätz/Priesner 1983, S. 69-71.

Goldener König und schwarzer Wolf

Alchemistische Bildsprache und Laborpraxis

Corinna Gannon und Christoph Jäggy

Den König hat der Wolff gefressen, und als er verbrennet wurde, bekam er das Leben wieder.[1] Was der Arztalchemist Michael Maier (1568-1622) im Epigramm des 24. Emblems der *Atalanta fugiens* so kryptisch umschreibt und Matthäus Merian d.Ä. nicht weniger rätselhaft in einer Simultannarration ins Bildliche überträgt (**Fig. 1**), erschließt sich dem alchemistisch-eingeweihten Betrachter augenblicklich als häufig angewandter Prozess.
Die Alchemisten kleideten Rezepturen und Abläufe vielfach in verrätselte Erzählungen, die der Ikonographie der Alchemie ihre besondere Eigenart verliehen. Beispielsweise glaubte man, in mythologischen Geschichten einen reichen Fundus an verschleierten alchemistischen Prozessen vorzufinden. Mit der sogenannten ›Mythoalchemie‹ entwickelte sich ein ganz neues literarisches Genre, das regelrecht danach verlangte, illustriert zu werden. Die Alchemisten verwendeten also Decknamen für Substanzen, die sie dann in Gestalt von Tieren, sagenhaften Zwitter- und Fabelwesen, Königinnen und Königen miteinander »reagieren« ließen, um ihr geheimes Wissen vor unerwünschten Blicken zu schützen.[2] Ein Beispiel für diese sprachbildliche Vorliebe ist ein Prozess, der gefährlich und gewinnbringend zugleich war: die Reinigung des Goldes mittels Antimon.[3]
Da Gold in den seltensten Fällen ohne Verunreinigung durch andere Metalle, meist Silber, vorliegt, sein Wert aber mit seinem Reinheitsgrad steigt, suchte man nach Methoden, um das Edelmetall in Reinform zu extrahieren. Scheideverfahren kannte die Metallurgie mehrere, doch keines war so vielversprechend wie der sogenannte trockene Weg im Feuer,

1 Zit. nach Hofmeier 2007a, S. 171. Zu diesem Emblem außerdem Jong 2002, S. 186-190.

2 Principe 1998; Forshaw 2020a.

3 Siehe hierzu auch: Gannon/Jäggy 2021; Gannon 2022a.

Berit Wagner/Corinna Gannon (Hg.), OPUS MAGNUM · Matthäus Merian d.Ä. und die Bebilderung der Alchemie, 2024.
https://doi.org/10.11588/arthistoricum.1311.c19545



Fig. 1
Matthäus Merian d.Ä., *Emblem 24*, aus: Michael Maier, *Atalanta fugiens*, Oppenheim 1618.
Frankfurt a.M., UB, Sign. 8° P 5.75.

bei dem Gold mit dem Halbmetall Antimon[4] geschmolzen wurde. Das Antimon war ein begehrter Stoff, den man seit der Antike überwiegend zu medizinischen Zwecken verwendete. Ab dem frühen 16. Jahrhundert kam es auch bei der Goldscheidung zum Einsatz. Wie den menschlichen Körper sollte es auch den des Edelmetalls reinigen, denn es hat die Eigenschaft, unedlere Metalle in sich aufzunehmen und dabei das Gold weitgehend unbeschadet zu lassen.[5]

Und damit sind die beiden Bildprotagonisten aus Merians Pictura bestimmt: Der schwarze Wolf ist das Antimon, das das Gold, den König,

4 In der Regel wurde Antimonsulfid (Sb2S3) verwendet. Dieses wird auch als Grauspießglanz oder Spießglas bezeichnet.

5 Soukup/Mayer 1997, S. 106. Zur modernen Reproduktion: Wunderlich/Lockhoff/Pernicka 2014.

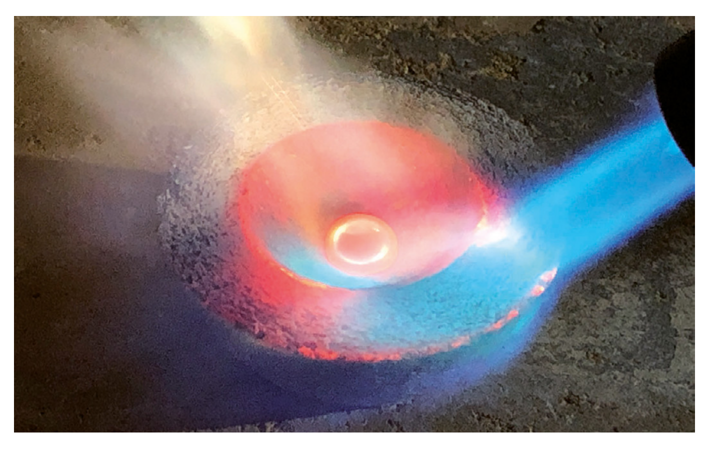








Fig. 2-5
Verblasen des Antimon /
Der ›Wolf‹ geht in Flammen auf;
Der gereinigte Goldregulus /
Der König schreitet geläutert aus den Flammen hervor.

verschlingen muss, damit dieser zu neuem Leben erwachen kann. Auf die historische, aus zeitgenössischen Rezeptsammlungen abgeleitete Laborpraxis bezogen bedeutet das, dass das zu reinigende Gold mit der dreifachen Menge Antimon in einem Tiegel geschmolzen werden muss. Nachdem die flüssigen Metalle in einen konischen Gießpuckel gegossen wurden, zerfällt der erkaltete Regulus in zwei Teile: Unten setzt sich das geläuterte Gold legiert mit reduziertem Antimonmetall ab, oben die schwarze Antimonschlacke zusammen mit Silber und den unedlen Metallen. Diesen Vorgang gilt es mehrfach zu wiederholen. Bei jedem Durchgang erhöht sich der Reinheitsgrad des Goldes.[6]

6 Siehe hierzu beispielsweise: Johannsen 1925, S. 238-241; Schiffner 2007, S. 391f.; Beierlein 1955, S. 188-191.

Um das gereinigte Gold aus dem Gold-Antimon-Regulus zu befreien, muss dieser in den Flammen des Feuers ›verblasen‹ werden – kein ungefährliches Unterfangen, denn die Antimondämpfe sind nicht unbedenklich. Eben diesen Prozess verbildlicht Merians Illustration: Der in Flammen aufgehende Wolf ist nichts anderes als das verblasene Antimon, das den geläuterten König in Form einer glänzenden Perle in völliger Reinheit zurücklässt (**Fig. 2-5**).
Michael Maiers Quelle für Text und Bild in der *Atalanta fugiens* war der *Erste Schlüssel* von Basilius Valentinus' *Practica cum Duodecim Clavibus* (**Fig. 6**):

> *so nim den geitzigen grawen Wolff ... / so in den Thälern und Bergen der Welt gefunden wird / und mit grossem Hunger besessen / und wirff ihm für den Leib des Königes / daß er daran seine zehrung haben mög / und wenn er den König verschlungen / so mache ein groß fewer / und wirff den Wolff darein / daß er gantz und gar verbrenne / so wird der König wieder erlöset werden ....*[7]

In der Illustration wird die so beschriebene Reinigung des Goldes allerdings zu einem Nebenschauplatz: Ein kleiner Wolf scheint über einen in einer Feuerstelle stehenden Schmelztiegel hinweg aus dem Bildfeld zu springen. Die eigentlichen Bildprotagonisten sind ein Königspaar, das, so verrät der Text, miteinander vermählt werden soll.[8] Auch hier wird keine Liebesgeschichte erzählt. Bei den Brautleuten handelt es sich um die beiden abstrakten, gegensätzlichen Prinzipien der Alchemie, die in der sogenannten *Chymischen Hochzeit* miteinander vereinigt werden sollen. Damit dies aber geschehen kann, gilt es die Ingredienzen zunächst zu reinigen: *Die Krone des Königs sol von reinem Golde seyn ....*[9] Das hier Geschilderte ist demnach sowohl abstrakt als auch sehr konkret und praktisch zu verstehen.
Letztendlich bleibt nach dem holzbeinigen, laborierenden Planetengott Saturn zu fragen, der an den rechten Bildrand gedrängt ist. Verbirgt sich dahinter eine Allegorie oder eine Handlungsanweisung? Zum einen erfährt der Leser, dass der gefräßige Wolf *ein Kind des alten Saturni* sei, d.h., dass das Halbmetall Antimon Verwandtschaft mit Blei aufweist. Zum anderen wird hier in der Darstellung auf ein weiteres, in der Alchemie und im Probierwesen häufig angewandtes Verfahren

7 Die deutsche Übersetzung zit. nach: Thölde 1602, S. 31. Als Quelle identifiziert bei: Jong 2002, S. 188.

8 Zu einer historischen Deutung des Königspaars als Friedrich V. von der Pfalz und Elisabeth Stuart: Soukup 2007, S. 392f.

9 Thölde 1602, S. 30f.



Fig. 6
Johann Theodor De Bry oder Balthasar Schwan (?), *Erster Schlüssel der 12 Schlüssel* des Basilius Valentinus, aus: Michael Maier (Hg.), *Tripus aureus*, Frankfurt a.M. 1618.
Frankfurt a.M., UB, Sign. Occ 1148,1.

verwiesen: die sogenannte Kupellation. Das Silber, das das Antimon vom Gold abgeschieden hat, ist kein Abfallprodukt. Um es aus der Antimonschlacke zu befreien, wird diese zusammen mit Blei auf einer aus Knochenasche gefertigten Kupelle verbrannt. Das geschmolzene Bleioxid löst die unedlen Metalle und wird von der Knochenasche aufgesaugt. Übrig bleibt eine Perle aus reinem Silber, über die Saturn hier seine Sense schwingt.

Dieses Beispiel zeigt anschaulich, welcher Verschlüsselungsstrategien sich die Alchemie bediente. Während ein nicht eingeweihter Betrachter schlichtweg eine tödliche Wolfsattacke oder eine romantische Königshochzeit sehen würde, offenbaren sich dem der Alchemie Kundigen in Text und Bild bestimmte Laborverfahren. Eine erfahrene Leserschaft setzen die Autoren bei all dem aber voraus. So anschaulich die Illustrationen mit dem nötigen Hintergrundwissen erscheinen mögen, so sehr

schweigen sie zu den Mengenverhältnissen, der Dauer und sonstigen für die erfolgreiche Goldreinigung notwendigen Rahmenbedingungen. Dem heutigen ›Alchemisten‹ bleibt nichts anderes übrig, als dem guten alten Prinzip des ›trial and error‹ zu folgen.

Das *Stammbuch* des Stoltzius von Stoltzenberg

Sebastian Cöllen

Das *Stammbuch* des Daniel Stoltzius von Stoltzenberg (geb. um 1600 in Kuttenberg (Kutná Hora), Böhmen, gest. nach 1644) ist eine unschätzbare Quelle zur Geistesgeschichte, Gruppenbildung und zur hohen Kunst des Netzwerkens in der Frühen Neuzeit. In ihm sind sowohl ein Destillat der alchemistischen Traditionen der Epoche als auch individuelle Inskriptionen von der Gelehrtenschicht im Europa des frühen 17. Jahrhunderts enthalten. Das Buch zeigt die rege Suche nach Wissen, die nicht nur den Stammbuchhalter, sondern seine ganze Zeit beherrschte.

Ein Stammbuch ist – wie der lateinische Name *Album amicorum* nahelegt – eine Art Freundschaftsalbum, das man Freunden, aber auch Fürsten und Adeligen, Gelehrten und anderen namhaften Leuten vorlegen konnte und in welches man diese bat, sich mit einem Zitat und einer kleinen Widmung, meistens mit Ort, Datum und Namen unterzeichnet, einzutragen. Die Praxis, ein Stammbuch zu führen, entstand in der Wiege der Reformation in Wittenberg, fand aber bald über das ganze protestantische Europa Verbreitung, als die Studenten ihre Stammbücher und damit auch die Stammbuchsitte auf ihre umfangreichen Bildungsreisen mitnahmen.

Stoltzius' *Stammbuch* fungierte aber nicht nur als Freundschaftsalbum, sondern war auch eine Vorlage zum 1624 veröffentlichten Werk *Viridarium chymicum* (in demselben Jahr parallel auf Deutsch als *Chymisches Lustgärtlein* herausgegeben), einer Art Enzyklopädie, in der Kerngedanken der alchemistischen Literatur in 107 Kupferstichen dargestellt und die Bilder in ebenso vielen Epigrammen erklärt werden. Die Kupferplatten hatte Stoltzius vom Verleger Lucas Jennis, einem der hervortretendsten Herausgeber alchemischer Texte dieser Zeit, erworben. Jennis hatte die Stiche in früheren Publikationen verwendet; u.a. entstammten sie den Bildern in *Azoth, sive Aureliae occultae philosophorum* (1613), herausgegeben vom Frankfurter Verleger Johann Bringer, *Septimana philosophica* (1620) vom Rosenkreuzer Michael Maier und *Philosophia reformata* (1622) vom Arztalchemisten Johann Daniel Mylius.

Berit Wagner/Corinna Gannon (Hg.), OPUS MAGNUM · Matthäus Merian d.Ä. und die Bebilderung der Alchemie, 2024.
https://doi.org/10.11588/arthistoricum.1311.c19546



Im Vorwort zum *Chymischen Lustgärtlein* erklärt Stoltzius seine ursprüngliche Absicht, die Bilder zu einem *Stamm: Freund: vnd Gesellenbuch zuverfertigen / welches mein Gesicht mit künſtlichen Figuren ergetzete / vnd mein Gemüth mit einem heimlich deuttenden Verſtandt belustigte*. Jennis habe ihm dabei nicht nur die Kupferstücke bereitgestellt, sondern ihn auch ermuntert, die erläuternden Gedichte dazu zu schreiben. Damit folgte Jennis der Intention, die Stiche erneut in der Form einer Art Emblembuch zu drucken, zu dem also das *Stammbuch* eine Vorstufe darstellte. Solche Bücher, in denen Bild, Motto und Gedicht interpretatorisch zusammenwirken und gemeinsam das Emblem bilden, waren zu dieser Zeit sehr beliebt. Aber auch Stoltzius' Entschluss, die Stiche mit eingeschossenen leeren Blättern einzubinden und als *Stammbuch* zu verwenden, baute auf bewährten Praktiken auf, denn seit alters wurden gedruckte Emblembücher gerade als Freundschaftsalben gebraucht.

Das persönliche Stammbüchlein begleitete Stoltzius in den Jahren von 1622 bis 1628 und die 194 Einträge erlauben, seine Reisen durch Europa *wegen der Medicin*, wie es im Vorwort des *Viridarium* heißt, Schritt für Schritt zu verfolgen. Zu dieser Zeit war die *Medicin* mit der Alchemie eng verbunden. Besonders durch Paracelsus hatten die alchemistischen Methoden und Theorien für die Zubereitung von Arzneimitteln große Bedeutung bekommen. Ähnlich wie die Astrologie etwas über die



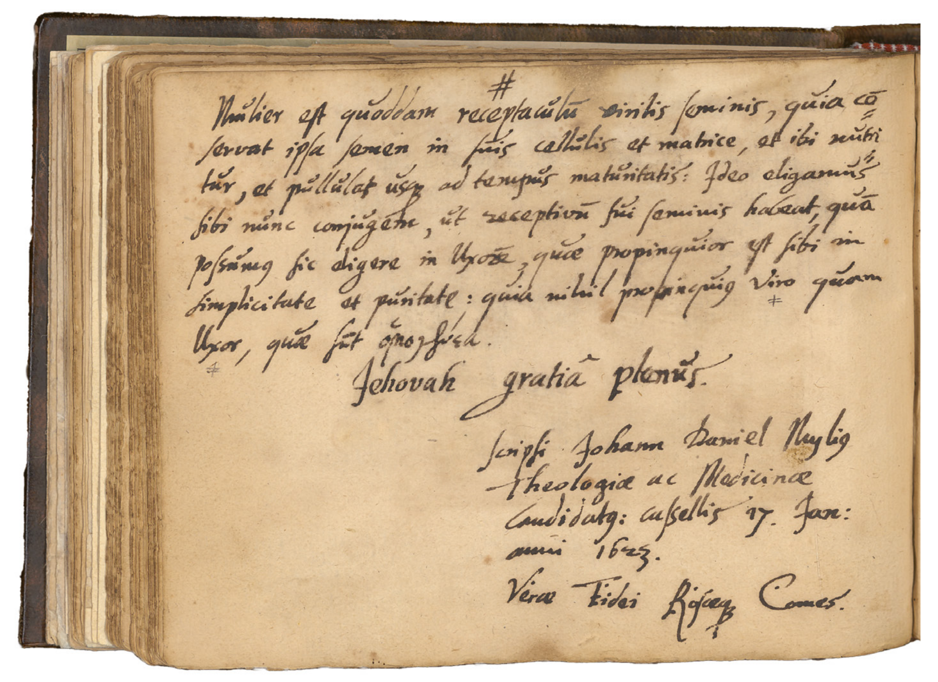
Fig. 1
Lucas Jennis, Eintrag im *Stammbuch* des Daniel Stoltzius von Stoltzenberg, Frankfurt a.M.? 1622, S. 422f.
Uppsala, UB, Sign. Ms. Y 132 d.

Einwirkung der Sterne auf den Körper sagen konnte (Stoltzius hatte 1618 und 1619 über astrologische Themen in Prag disputiert), offenbarte die Alchemie die Zusammensetzung aller Dinge und dürfte für den Medizinstudenten keineswegs ein Seitenpfad gewesen sein.

Der chronologisch erste Eintrag im Buch stammt von niemand anderem als dem Verleger Lucas Jennis und ist 1622 in Frankfurt unterzeichnet (**Fig. 1**).[1] Bald darauf (1622/23) ging die *Peregrinatio academica* nach Kassel – kaum durch Zufall, denn der Landgraf Moritz von Hessen-Kassel war ein Liebhaber der Alchemie; in seinem Laboratorium versuchte er selbst, den Stein der Philosophen herzustellen, und um ihn herum sammelte sich ein namhafter Kreis von Alchemisten.[2] In Kassel befand sich seit Kurzem auch Johannes Hartmann (1568-1631), den Stoltzius von seinen Studien in Marburg 1621 kannte. Dort hatte Hartmann die erste Professur für Chymiatrie in Deutschland bekleidet, bevor er im selben Jahr als Leibarzt des Landgrafen bestallt wurde. Sowohl er als auch sein Sohn, dessen Privatlehrer Stoltzius wurde, trugen sich ins *Stammbuch* ein. Aber

1 Eintrag des Lucas Jennis in Daniel Stoltzius von Stoltzenbergs *Stammbuch*, 1622-1628, Universitätsbibliothek Uppsala, Ms. Y 132 d, S. 422f.

2 Siehe hierzu: Moran 1991; Akat. Moritz der Gelehrte 1997.



Mulier est quoddam receptaculum virilis seminis, quia conservat ipsa semen in suis cellulis et matrice, et ibi nutritur, et pullulat usque ad tempus maturitatis: Ideo eligamus sibi nunc conjugem, ut receptivum sui seminis habeat, quam possumus sic digere in Uxore, quae propinquior est sibi in simplicitate et puritate: quia nihil propinquius viro quam Uxor, quae sit [illegible].

Jehovah gratiâ plenus.

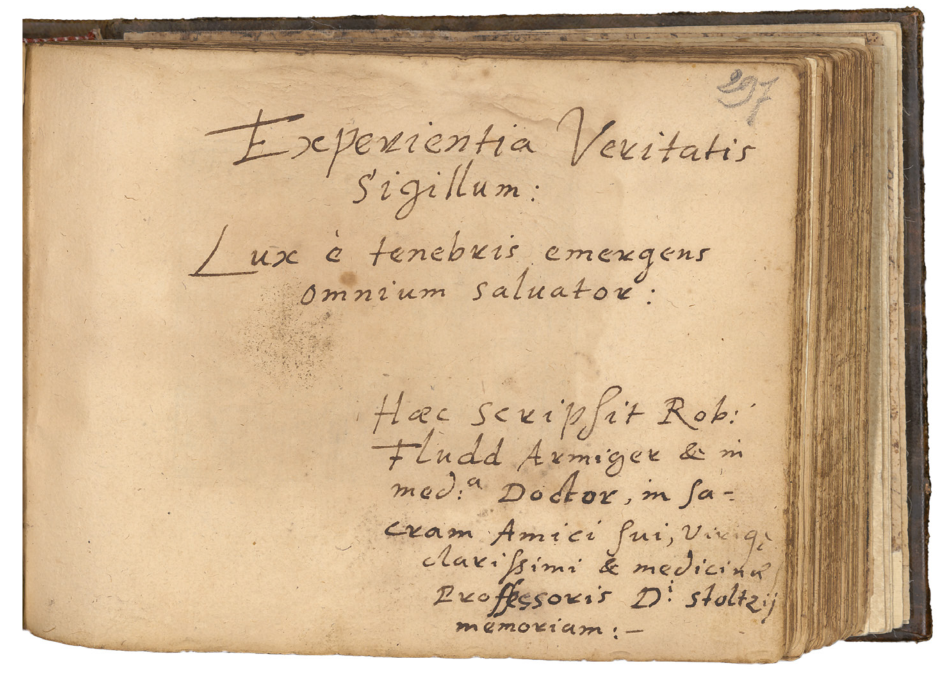
Scripsi Johann Daniel Mylius
Theologiae ac Medicinae
Candidatus: Casellis 17. Jan:
anni 1623.
Verae Fidei Rosaeque Comes.

Fig. 2
Johann Daniel Mylius, Eintrag im *Stammbuch* des Daniel Stoltzius von Stoltzenberg, Kassel 17. Jan. 1623, S. 134.
Uppsala, UB, Sign. Ms. Y 132 d.



Gesond u. …
Cornelius Drebbel
In Stratford Langton
A° 1623 den 20 Augu…

Fig. 4
Cornelis Drebbel, Eintrag im *Stammbuch* des Daniel Stoltzius von Stoltzenberg, Stratford-Langton 20. Aug. 1623, S. 92.
Uppsala, UB, Sign. Ms. Y 132 d.


297

Experientia Veritatis
Sigillum:
Lux è tenebris emergens
omnium saluator:

Hæc scripsit Rob:
Fludd Armiger & in
med:a Doctor, in sa-
cram Amici sui, Viri
clarissimi & medicinæ
Professoris D: Stoltzij
memoriam:-

Fig. 3
Robert Fludd, Eintrag im *Stammbuch* des Daniel Stoltzius von Stoltzenberg, England 1622-1628, S. 297.
Uppsala, UB, Sign. Ms. Y 132 d.



auch Mylius, von dem viele der von Stoltzius verwendeten Bilder stammten, gehörte zu den Inskribenten in Kassel (**Fig. 2**).[3]

Von Hessen ging die Reise nach England, wo sich 1623 unter anderen der große Alchemist und Naturphilosoph Robert Fludd verewigte (**Fig. 3**).[4] Vor seiner Rückkehr auf den Kontinent besuchte Stoltzius auch den Ort Stratford-Langton. Dort traf er den Erfinder und Naturwissenschaftler Cornelius Drebbel (1572-1633), der von Prag – wo er sich u.a. mit der Alchemie und der Konstruktion eines (patentierten) *perpetuum mobile* beschäftigt hatte – nach England geflüchtet war. In Stoltzius' *Stammbuch* malte der Schüler des niederländischen Kupferstechers Hendrick Goltzius mit Gouache und Feder sein Selbstporträt und überschrieb es mit seinem berühmten Motto: *Oefend u gaven recht* (Nutze deine Gaben richtig) (**Fig. 4**).[5] Danach kehrte Stoltzius auf den Kontinent zurück. Im Frühjahr 1624 hielt er sich als Medizinstudent in Basel auf und wurde zum *Poeta laureatus* gekrönt; schon im folgenden Sommer zeigt ihn das *Stammbuch* aber unter Medizinprofessoren in Padua und Venedig, bevor er dasselbe Jahr nach Böhmen zurückkehrte. Nach einem Aufenthalt in Genf 1626, wo er sich vor allem mit Studenten und Professoren der Theologie unterhielt, setzte er 1627 die medizinischen Studien in Lyon und Paris fort.

Bezeichnend ist, dass Stoltzius sich auf seiner akademischen Reise – wie sein Stammbuch deutlich zeigt – weniger zu den Universitäten als vielmehr zu den von den Lehren des Paracelsus beeinflussten Ärzten hingezogen fühlte. Durch ihre Einträge bekunden sich diese häufig als Adepten einer hermetischen Tradition, die teilweise außerhalb der Akademie florierte. In diesem Sinn ist das *Stammbuch* des Stoltzius ein Ausdruck sowohl des alchemistischen Wissens der Zeit als auch des paracelsischen Lehrsatzes, der vollkommene Arzt müsse seine Erkenntnisse jenseits der Bücher suchen.

3 Mylius trägt sich mit einem Zitat aus dem *Rosarium philosophorum* (16. Jh.) ins *Stammbuch* ein: *Mulier eſt quoddam receptaculum virilis seminis, quia conservat ipsa semen in suis cællulis et matrice, et ibi nutritur, et pullulat usque ad tempus maturitatis: Ideo eligamus sibi nunc conjugem, ut receptivum sui seminis habeat, quam possumus sic eligere in Uxorem, quæ propinquior eſt sibi in simplicitate et puritate: quia nihil propinquius Viro quam Uxor, quæ sunt ομογενέα*. Darauf folgt ein Motto: *Jehovah gratiâ plenus*. Er unterschreibt mit Namen, Ort und Datum: *scripsi Johann Daniel Mylius | Theologiæ ac Medicinæ Candidatus: casellis 17. Jan: anni 1623*, und schließt mit dem Titel: *Veræ Fidei Rosæque Comes*. Eintrag des Johann Daniel Mylius in Daniel Stoltzius von Stoltzenbergs *Stammbuch*, S. 134.

4 Eintrag des Robert Fludd in Daniel Stoltzius von Stoltzenbergs *Stammbuch*, 1622-1628, Universitätsbibliothek Uppsala, Ms. Y 132 d, S. 297.

5 Eintrag des Cornelius Drebbel in Daniel Stoltzius von Stoltzenbergs *Stammbuch*, S. 92. Auf der nebenstehenden S. 93 befindet sich ein Kupferstich, der zeigt, wie Thomas von Aquin die Entstehung der Metalle aus Schwefel und Quecksilber lehrt (vgl. Stoltzius von Stoltzenberg 1624b, Fig. XXIII). Zum Motto vgl. Keller 2011, S. 135.

Malerei und Wissenschaft

Philipp Uffenbachs Eintrag im *Stammbuch* des Daniel Stoltzius von Stoltzenberg

Ursula Opitz

Die drei ersten Einträge im *Stammbuch* des Daniel Stoltzius stammen aus dem Jahr 1622, aber nur zwei von ihnen aus Frankfurt, der dritte folgte im November in Kassel. Nach Lucas Jennis, dem Freund und Verleger des Daniel Stoltzius, trug sich als zweiter und damit einziger weiterer Frankfurter in diesem Jahr der Maler Philipp Uffenbach (1566-1636) in dieses *Stammbuch* ein.[1] Bis 1628 folgten zwar noch zahlreiche Einträge in Stoltzius' *Stammbuch*, allerdings enthielt es außer dem des Malers nur noch den von Matthäus Merian d.Ä. als Eintrag eines bildenden Künstlers.[2] Anders als bei Merian, ohne den die Bebilderung der Frankfurter *Alchemica illustrata* undenkbar ist, liegen die Gründe für Uffenbachs Eintrag in das *Stammbuch* eines Paracelsisten und Alchemisten jedoch nicht auf der Hand, denn Uffenbachs Verhältnis zur Alchemie ist weitgehend unerforscht.

Uffenbach war nicht nur Maler, sondern auch Autor zweier Bücher. 1598 hatte Paul Brachfeld in Frankfurt am Main Uffenbachs *Zeitweiser der Sonnen uber die gantze Welt* verlegt.[3] Hierin beschäftigte sich Uffenbach durchaus kundig mit der Konstruktionstechnik einer tragbaren

1 Es ist Daniel Solling, Forschungsarchivar am Institutet för sprak och folkminnen und ehemaliger Projektleiter bei der Digitalisierung des *Stammbuchs*, und Sebastian Cöllen, Bibliothekar der Uppsala University Library, zu verdanken, dass der Eintrag Philipp Uffenbachs aufgelistet wurde, der bislang nicht erkannt worden war. Heike Hild, die eine Dissertation zum *Stammbuch* verfasst hat, kennt Philipp Uffenbachs Eintrag nicht. Sie weist die Aquarellzeichnung kommentarlos Leo à Leonibus zu, der 1627 die gegenüberliegende Seite für seine Dedikation gewählt hatte. Vgl. Hild 1991, S. 220f. – Zu Philipp Uffenbach vgl. Opitz 2015.

2 Matthäus Merian d.Ä., *Der barmherzige Samariter*, lavierte Federzeichnung, Eintrag in Daniel Stoltzius von Stoltzenbergs *Stammbuch*, 1622-1628, hier 2. Januar 1624, Universitätsbibliothek Uppsala, Ms. Y 132 d, S. 452. Vgl. dazu Wagner 2021.

3 *Bericht und Erklärung zweyer beygelegten künstlichen Kupfferstücken, oder Zeitweiser der Sonnen uber die gantze Welt*. Weiterführend siehe Folk 2014; Folk 2018, Kap. 5.

Berit Wagner/Corinna Gannon (Hg.), OPUS MAGNUM · Matthäus Merian d.Ä. und die Bebilderung der Alchemie, 2024.
https://doi.org/10.11588/arthistoricum.1311.c19547



Sonnenuhr. Zwei diesem Buch beigefügte Kupferstiche beweisen darüber hinaus Uffenbachs astronomische und auch astrologische Kenntnisse. Die den gesamten Text durchziehenden theologischen Betrachtungen, Ermahnungen und moralisierend ausgelegten Allegorien machen aber das Hauptanliegen des Autors deutlich: Einen Appell, dass nur durch die Rückkehr zu den ursprünglichen, reinen Verhältnissen der Menschheit mit der Bibel als der alleingültigen Norm des Glaubens und Lebens eine Errettung des sündigen Menschen möglich sei. In dem zweiten Buch *De Quadratura circuli mechanici*, hingegen erwies sich Uffenbach als sachkundiger Mathematiker, der sich auf 35 Quartseiten ausschließlich mit der Berechnung von Kreisinhalt und Kreisumfang sowie der praktischen Anwendung dieser Berechnungen beschäftigte. Obwohl er sich seiner Berechnungen sicher war, ließ er sie gleichwohl durch *H. Johan Hartmann Beyern, der Artzeney D. durch seine arithmetische Regeln, approbieren und durchsehen*.[4] Der Frankfurter Mediziner Johann Hartmann Beyer (1563-1625) war auch ein allgemein anerkannter Mathematiker. Sein *Visierbüchlein*, auf das Uffenbach sich in der *Quadratura* bezieht, wurde 1603 von Jonas Rosen in Frankfurt am Main verlegt.[5] Beyer trug

4 Philipp Uffenbach, *De quadratura circuli mechanici*, Frankfurt a.M.: Lucas Jennis 1619, S. 27.

5 *Ein newe und schöne Art der Vollkommenen Visier-Kunst / Derengleichen hiebevor niemals in keiner Spraach gesehen worden*.



Fig. 1
Philipp Uffenbach, *Eintrag im Stammbuch* des Daniel Stoltzius von Stoltzenberg, Frankfurt a.M. 1622, S. 379.
Uppsala, UB, Sign. Ms. Y 132 d.

sich 1623 gemeinsam mit dem Arzt Peter Uffenbach, vermutlich ein Vetter Philipp Uffenbachs,[6] ebenfalls in Stoltzius' *Stammbuch* ein.[7] Philipp Uffenbachs *Quadratura* erschien in einer ersten Auflage 1616, der 1619 eine zweite Auflage folgte. Der Verleger war in beiden Fällen Lucas Jennis. Es ist naheliegend, dass Jennis den Studenten Stoltzius auf diese Werke aufmerksam machen und ihm eine Bekanntschaft mit dem angesehenen Frankfurter Maler empfehlen wollte.

Als Leitgedanken für seinen Stammbucheintrag wählte Uffenbach einen Spruch aus dem sogenannten *Jakobus-Brief*, mit dem die gesamte frühe Christengemeinde zu einer einwandfreien Lebensführung ohne Falschheit, Eigenlob, Habgier und Unterdrückung aufgefordert wurde (**Fig. 1**).[8] Da der Maler fast das gesamte, 11,9 × 16 cm große Blatt für seine Zeichnung benötigte, konnte er das Motto nur senkrecht zur Bindung und textlich leicht verkürzt am linken Rand einfügen. Mit jetzt blass-bräunlich erscheinender Tinte schrieb er: *Alle gute Gabe kommt von oben herab vom Vater*

6 Vgl. Opitz 2015, S. 12. Die Autorin hält es für wahrscheinlich, dass Philipps Vater Heinrich und der Steindecker Peter Uffenbach, der schon 1552 Bürger in Frankfurt war, Brüder waren.

7 *Eintrag Johann Hartmann Beyers in Daniel Stoltzius von Stoltzenbergs Stammbuch*, 1622-1628, Universitätsbibliothek Uppsala, Ms. Y 132 d, S. 314f.

8 *Alle gute Gabe und alle vollkommene Gabe kommt von oben herab vom Vater des Lichts bei welchem ist keine Veränderung noch Wechsel des Lichtes und der Finsternis*. (Jakobus 1, 17).



Fig. 2
Philipp Uffenbach, *Der Triumph des Todes*, 1586, Kupferstich, 10,5 × 8,5 cm.
Berlin, Kupferstichkabinett Museen zu Berlin, Inv. Nr. AM 196-1977.

des Lichts. Zur Illustration dieses Spruchs entwarf er einen dreidimensionalen Bildaufbau: In der mittleren Ebene befindet sich der blaue Erdball. Zu sehen ist die Südhalbkugel mit den Kontinenten Nord- und Südamerika, Asien und Afrika. Die unterste Ebene, den Abstieg zur Hölle und die dort drohend wartende Teufelsgestalt, verlegte Uffenbach an den Südpol. Im obersten, dem himmlischen Bereich umspannt ein zartrosa Wolkenband die Erde. Hier lagern drei nimbierte und geflügelte Engel, die schwarze, nummerierte Tafeln mit goldener Aufschrift halten. Der linke Engel im gelben Gewand präsentiert die Nummer 2, *Philosophia*, der rechtssitzende Engel im blauen Gewand die Nummer 3, *Mathematica*, und der unterste, grüngekleidete Engel die Nummer 4, *Medicina*. Ein vierter, zuoberst erscheinender Engel, dessen Augen zur Erde hinabgewandt sind, zeigt zwei weitere schwarze Tafeln. Die linke Tafel ist zweigeteilt und enthält in goldener Schrift die Aufforderung: *Liebe Gott von gantzem Herzen und [Deinen?] Nechſten wie Dich selbſt*.[9] Die rechte, quadratische Tafel verkündet, ebenfalls in Gold, *Ehr sei Gott in der Höge, Fried auf Erd. Dem Menschen ein Wohlgefallen*.[10] Haupt, Nimbus und Flügel dieses Engels sind in den Goldglanz getaucht, der von dem Heiligen Geist in Gestalt der über ihm fliegenden Taube ausgeht. Mit großen Lettern schrieb Uffenbach links

9 Matthäus 22,37.
10 Lukas 2,14.

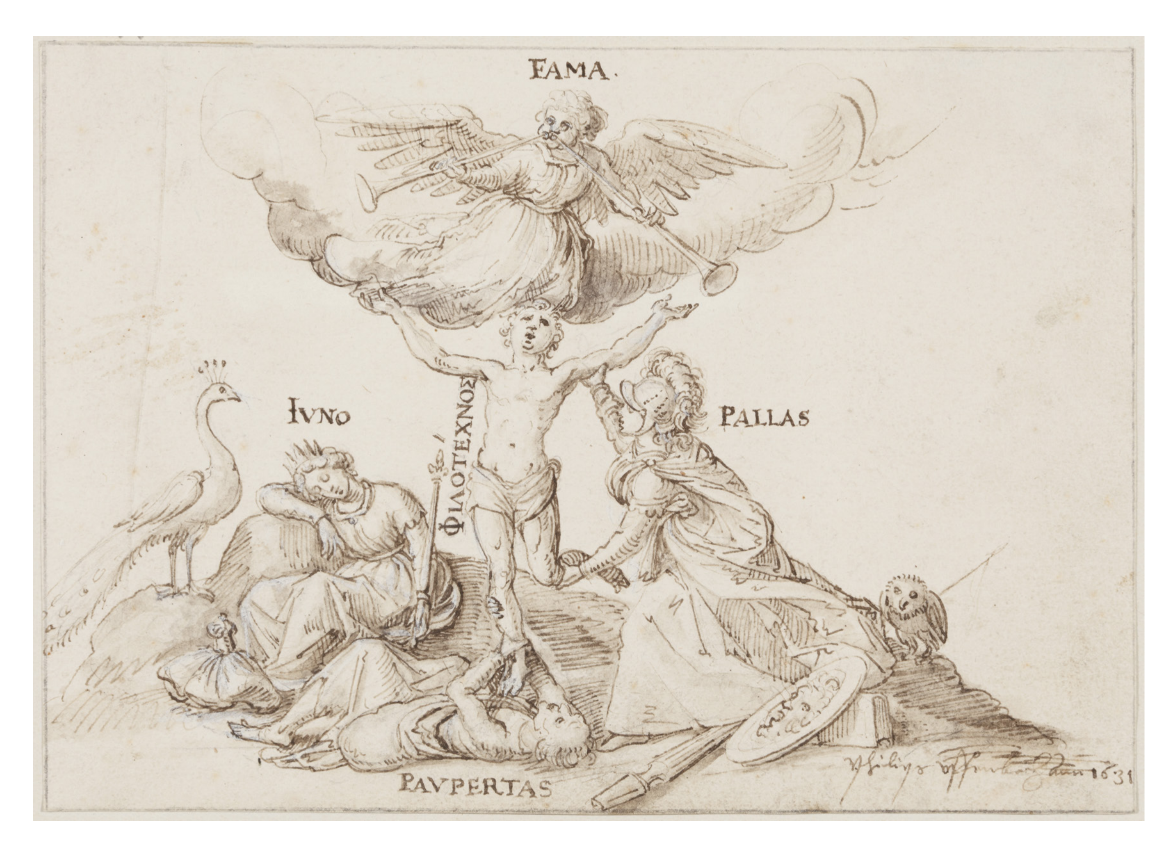


Fig. 3
Philipp Uffenbach, *Das Geschick des Kunstfreundes oder Der Philotechnos*, 1631,
Feder und Pinsel, 12,3 × 17,4 cm.
Frankfurt a.M., Städel Museum, Graphische Sammlung, Inv. Nr. 13953.

dieser Engelsgestalt *Deus. Sacra scriptura* und rechts *Verbum dei theologia*. Die Theologie, die auf der Heiligen Schrift, dem Wort Gottes, beruht und die Heilige Überlieferung, das *Evangelium*, stellt Uffenbach gleichwertig nebeneinander. Und obwohl die Nummer 1 auf den Tafeln nicht zu erkennen ist, scheint eindeutig, dass für Uffenbach die wichtigste der Lehren und der Gaben Gottes die *Theologia* ist.

Enigmatisches, nur dem Eingeweihten sich Erschließendes, wie es in der Bebilderung der mystischen Gedankenwelt der Alchemisten vorherrschte, lag Uffenbach nicht. Seine Bildbotschaften sollten ohne andere als christliche Erklärungen und Auslegungen, bei denen er jedoch auszuhelfen bereit war, verständlich sein. Mit allegorischen Darstellungen, die er *Figurae* zu nennen pflegte, während er die einzelne Figur als *Bild* bezeichnete, war er durchaus vertraut und er bediente sich ihrer fleißig, um sein jeweiliges Anliegen mitzuteilen.[11] Sowohl sein frühestes bekanntes Werk, ein Kupferstich von 1586, *Der Triumph des Todes* (**Fig. 2**), wie auch sein letztes, eine Handzeichnung von 1631, *Der Philotechnos* (**Fig. 3**), sind solche Sinnbilder:

11 Der *Thesaurus linguae latinae* nennt als eine im späteren Altertum gebräuchliche Bedeutung von *Figura*: Exemplum, Typus, Allegorie. Zit. nach Michael 2016. Auch Stoltzius verwendet das Wort *Figura* in diesem Sinne.

Der Kupferstich enthält die all seinen Texten immanente Ermahnung zum gottesfürchtigen einfachen Leben ohne Eitelkeit, Gewalt und Hochmut, die Zeichnung des *Philotechnos* dagegen warnt vor den Gefahren, die einen Künstler am Erreichen des angestrebten Ruhmes hindern können, wie Armut und einengende Familienbande. Abgesehen von dieser letzten, ganz weltlichen allegorischen Darstellung benutzte Uffenbach Allegorien vor allem für die Übermittlung seiner christlichen Botschaften. So konnten sein protestantisches Ethos und seine Bibelgläubigkeit die heidnische Göttin Fortuna nicht als unabhängige und unberechenbare Schicksalsmacht, als gnadenlose Dämonin des Zufalls von Gunst und Ungunst, als die sie etwa seit der Spätantike betrachtet wurde, anerkennen. In seiner Radierung von 1592 zwang Uffenbach sie in einer völlig neuartigen Auffassung des allegorischen Bildes in den Heilsplan und damit unter den Willen Gottes: Alle guten und schlimmen Gaben, die sie zu verteilen scheint, kommen, so seine Aussage, in Wahrheit von Gott (**Fig. 4**).

Vor allem aber die Ausschmückungen der beiden dem *Zeitweiser der Sonnen* beigefügten Kupferstiche werden Stoltzius Interesse geweckt haben. Die Stiche sollten auf Holzplatten aufgezogen und senkrecht zueinander aufgestellt werden. Die Grundplatte enthält die gnomonische Weltkarte mit Stundenlinien, Längen- und Breitengraden, wohingegen die hier besonders interessierende senkrechte Platte die himmlischen Verhältnisse beschreibt (**Fig. 5**). Sie zeigt die der göttlichen Herrschaft unterworfenen Stunden- und Planetenstundenlinien mit den zugehörigen Tierkreiszeichen, eine Planetentafel und ein zu einem christlichen Leben ermahnendes Gedicht Uffenbachs. Den weltlichen Bereich unterhalb des Liniennetzes füllt er mit einer aus zahlreichen *Bildern* bestehenden *Figur*, die ebenso wie das Gedicht die Vergänglichkeit alles Irdischen beruft und den Scheideweg zwischen Höllenqual und Erlösung in zum Teil winzigen Allegorien beschreibt.

Uffenbach präsentierte sich in seinen beiden Büchern vor allem als Naturwissenschaftler. Darüber hinaus aber verband er seine profunde Kenntnis der zeitgenössischen Mathematik, Geographie, Astronomie und Astrologie konfliktfrei mit einer alles beherrschenden Bibel- und Gottgläubigkeit. Er zeigte damit, dass Wissenschaft und christliche Kultur nicht im Widerspruch zueinander stehen. Hier könnte auch der Grund dafür gefunden werden, dass Stoltzius sein *Stammbuch* vor allen anderen zunächst dem Maler und Naturwissenschaftler Uffenbach, in dem er einen Geistesverwandten erkannt haben mochte, für dessen Eintrag vorlegte.

Am unteren Rand von Uffenbachs Zeichnung in Stoltzius' *Stammbuch*, quasi ›hinter‹ dem Wolkenband, komplettiert eine Widmung das Stammbuchblatt: *Zu Ehren und Gedechtnus dem ehrweſten und wohlgelahrten*



Fig. 4
Philipp Uffenbach, *Die Wandelbarkeit des Glücks oder Fortuna maris*, 1592, Radierung / Kupferstich, 17,1 × 13 cm.
Wien, Albertina, Graphische Sammlung, Inv. Nr. D/I/34/36.

Herrn Ma[gi?]st. Daniel Stoltzius mache ich dass Philipps Uffenbach maler im 1622. Jahr zu Frankfurt am Mayn. In Eyl.[12] Stoltzius wird diesen aphoristischen Stammbucheintrag des gelehrten Bekannten sehr geschätzt haben. Sollte er allerdings schon damals eine ausgeprägte Vorliebe für die Darstellungen in einer Farbe gehabt haben, wie er in der Vorrede an den freundlichen Leser des *Chymischen Lustgärtleins* mitteilt,[13] wird er die

12 Für Unterstützung bei der Entzifferung der Widmung danke ich Sebastian Cöllen und Daniel Solling, Uppsala.

13 *Dann ich erachte es viel ein grössere Kunst zu seyn, etwas mit einer Farb vorzubilden, … als solches mit vielen zierlichen Farben vorzustellen*. Diese Äußerung machte Stoltzius mit Blick auf die Radierungen der *Alchemica illustrata* aus dem Hause Jennis. Vgl. Vorrede Stoltzius von Stoltzenberg 1624b.

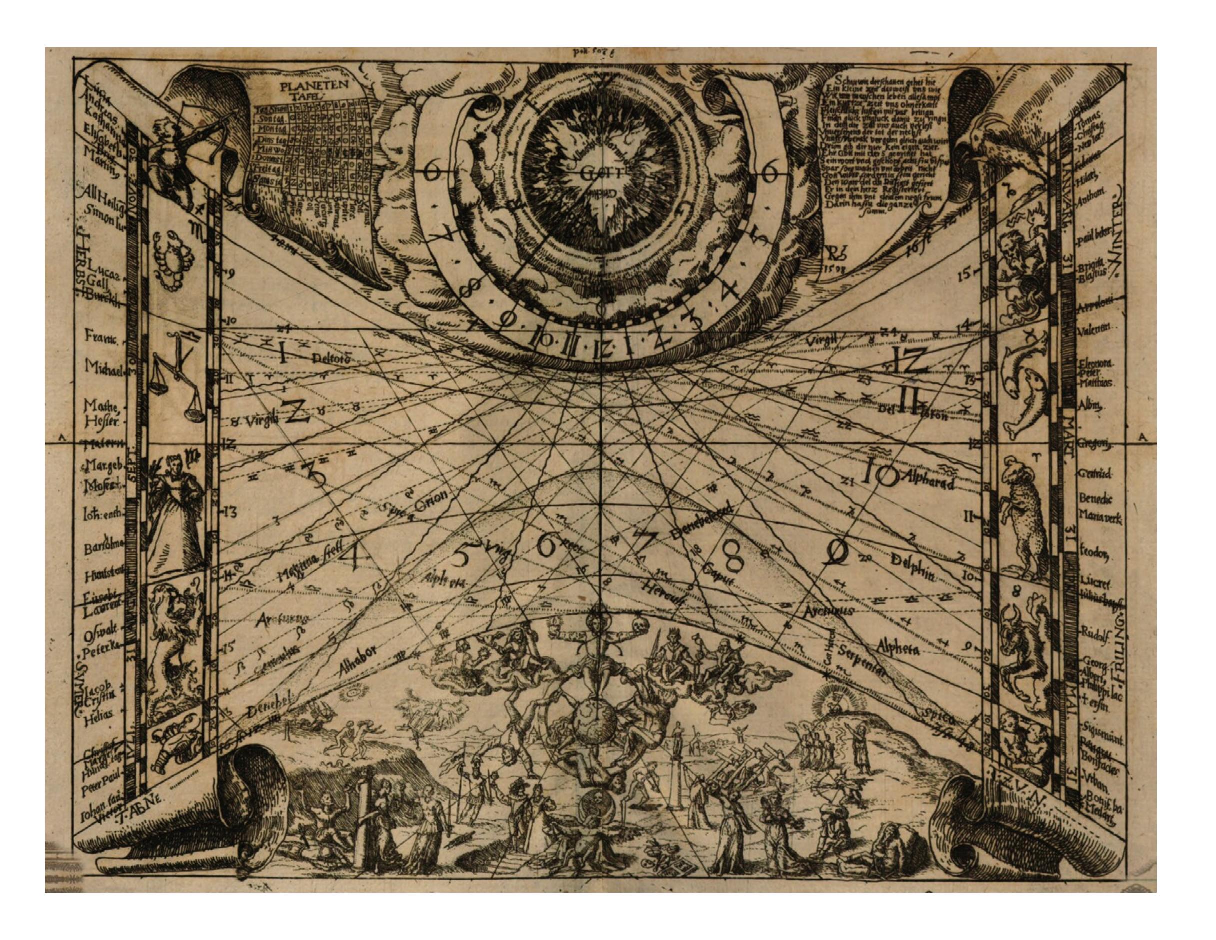


Fig. 5
Philipp Uffenbach, *Bericht und Erklärung zweyer beygelegten künſtlichen Kupfferſtücken, oder Zeitweiser der Sonnen über die gantze Welt* …, Frankfurt a.M. 1598.
Wien, ÖNB, Prunksaal, Sign. 72.T.82.(4).

Ausgestaltung dennoch nicht als vollkommen empfunden haben. Denn Uffenbach benutzt so gut wie alle Farben auf der Palette für die Kreation seiner *imago mundi* und ihrer blonden Himmelsboten! Ungeachtet dessen wirken Stoltzius' Auslassungen zwei Jahre später in der Vorrede zum *Chymischen Lustgärtlein* stellenweise wie ein Narrativ von Uffenbachs Allegorie.

Magie und Mythologie

Symbiotisch-künstlerische Beziehungen im *Calendarium naturale magicum perpetuum*

Laura Etz

Das *Calendarium naturale magicum perpetuum profundissimam rerum secretissimarum contemplationem, totiusque philosophiæ cognitionem complectens* geht in seiner ambitionierten inhaltlichen Konzeption auf den Alchemisten, Rosenkreuzer und Autoren Johann Baptist Großschedel ab Aicha (1577- nach 1631) zurück und wurde von Matthäus Merian d.Ä. in die Darstellung der hochformatigen Druckgraphik transferiert (**Fig. 1**). Ob er sich dabei möglicherweise an einer bereits 1582 ausgeführten Konzeption oder Zeichnung des dänischen Astronomen Tycho Brahe (1546-1601) orientierte,[1] weil dieser im Blatt unten rechts als *Thico Brahæ inuentor. 1582* aufgeführt wird, ist fraglich bis unwahrscheinlich. In Brahes Werk ist nichts Vergleichbares bekannt, warum er aber als ›Erfinder‹ angeführt wird, ist bisher ungeklärt.[2]

Merian fertigte seine Radierung vermutlich im Auftrag Johann Theodor de Brys an, welcher das Projekt eines mystisch-alchemischen *Calendariums* steuerte und den Druck verlegte. Unten rechts ist er als *Io: Theodore de Brÿ, excudeb:* erwähnt. Die Datierung des Blattes, das in nur wenigen Exemplaren[3] überliefert ist, lässt sich mit Hilfe eines Manuskripts (BL, Harley MS 3420) von Großschedel aus dem Jahr 1614 ermitteln, welches offenbar als tatsächliche Grundlage für die Entwicklung des *Calendariums* diente. Darin vermerkte Großschedel in einer Notiz von 1618, dass De Bry den Druck ohne sein Wissen habe anfertigen lassen. Demnach scheint

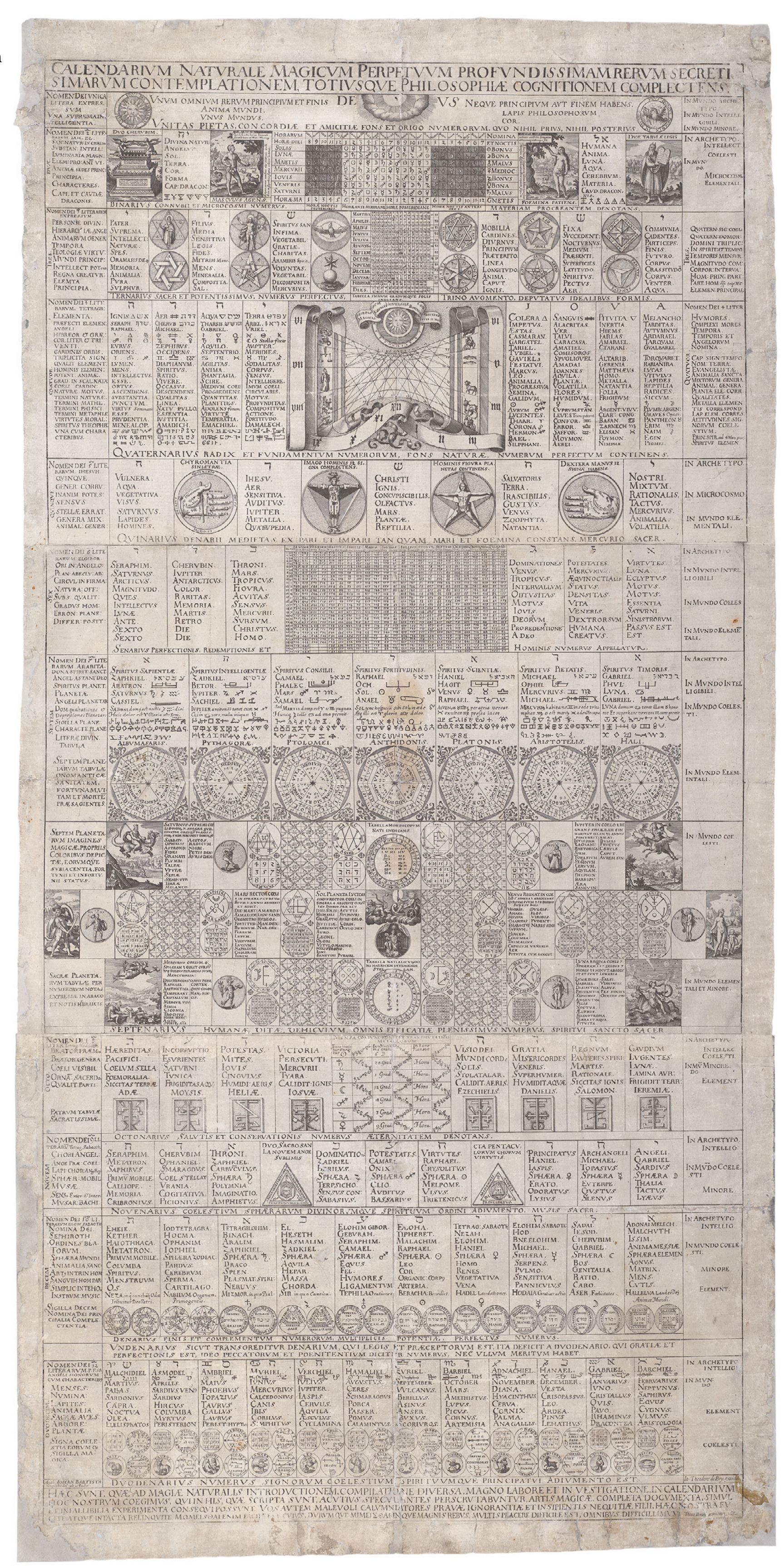
1 Vgl. Bauer 2000, S. 506. Bauer behauptet, dass eine Zeichnung Brahes als Vorlage gedient habe, liefert aber keine weiteren Angaben dazu.

2 Vgl. McLean 1979, S. 5; Gilly 2002, S. 310. Gilly vermutet, dass es allenfalls der Methode aus Brahes *Calendarium astrologicum* folgen könne.

3 Das *Calendarium* ist von äußerster Seltenheit. Weitere Exemplare befinden sich beispielsweise in London, British Library, 74/L.R.270.b.39.; Dresden, Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden, SLUB Magica.26.n (auf Leinen aufgezogen); Los Angeles, Getty Research Institute.

Berit Wagner/Corinna Gannon (Hg.), OPUS MAGNUM · Matthäus Merian d.Ä. und die Bebilderung der Alchemie, 2024.
https://doi.org/10.11588/arthistoricum.1311.c19548

Fig. 1
Matthäus Merian d.Ä. für Johann Baptist Großschedel von Aicha, *Calendarium naturale magicum perpetuum*, Oppenheim 1616-1618?, Gesamtmaß hier ca. 126 × 62 cm.
Princeton University Library, Sign. 7494517 B-South 7, drawer 1.



1618 der spätest mögliche Zeitpunkt der Entstehung zu sein und da vor 1616 keine Zusammenarbeit von Merian und De Bry bekannt ist, lässt sich die Datierung auf einen Zeitraum von 1616 bis 1618 eingrenzen.[4] Sicher ist in jedem Fall, dass die Arbeit inhaltlich in den Umkreis der naturmagisch-alchemischen Publikationen von Robert Fludd und Michael Maier im Verlagshaus von Johann Theodor De Bry zu zählen ist.

Das aus drei großen querformatigen Blättern horizontal übereinander zusammensetzte *Calendarium* – von welchem auch eine vermutlich später entstandene, gezeichneten und handschriftlich in deutscher Sprache verfasste Version, unter dem Titel *Im[m]erwährender Natürlich-Magischer Calender*, erhalten ist[5] – misst insgesamt ca. 114 × 56,5 cm[6] und enthält verschlüsselte Inhalte, die das gesamte Natur- und Weltgeschehen umfassen wollen. Dem tabellarischen Schema liegt ein numerischer Aufbau zu Grunde, der sich mit der Zahlensymbolik von 1 bis 12 befasst und das Blatt in 12 Hauptreihen gliedert, die jeweils in einzelne Spalten unterteilt sind. Mit der Mathematik als zentralem Bestandteil der Alchemie, beschäftigte sich bereits Agrippa von Nettesheim (1486-1535), aus dessen Werk *De occulta philosophia* (1531/33) sich zum Teil Textfragmente im *Calendarium* wiederfinden.[7] Diese Fragmente und auch den tabellenartigen Aufbau adaptierte Merian aber mit hoher Wahrscheinlichkeit aus dem Manuskript Großschedels. Das Manuskript wiederum weist viele Übereinstimmungen mit Agrippas Abhandlungen über die Zahlen, aus dem zweiten Buch der *De occulta philosophia,* auf, weshalb Großschedel

4 Vgl. Gilly, 2002, S. 301-315. Gilly entdeckte in der British Library das Manuskript (Harley MS 3420) von Großschedel aus dem Jahr 1614, welches er als Grundlage für die Entwicklung des *Calendariums* ansieht. Bei einer genaueren Betrachtung der Figurendarstellungen im *Calendarium* wird außerdem deutlich, dass die Darstellungen von Adam und Eva starke Ähnlichkeit zu deren Darstellung im Buch *Totentanz* von Merian aufweist. Diese Darstellung geht auf eine Radierung zurück, welche Merian im Jahr 1616 vom Basler Totentanz anfertigte. Die Annahme, dass diese Radierung als eine Vorlage diente, lässt ebenfalls den Schluss zu, dass eine Datierung für das *Calendarium* ab 1616 wahrscheinlich erscheint. Des Weiteren wird in Schloss Pommersfelden eine bislang kaum beachtete Zeichnung (HS 355 Schlossbibliothek Pommersfelden) aufbewahrt, die mit dem *Calendarium* identisch zu sein scheint und möglicherweise eine Vorzeichnung Merians sein könnte. Hinweis vgl. Putscher 1983, S. 38, Anm. 19. In der Sammlung in Pommersfelden geht man aktuell davon aus, dass es sich vielmehr um eine Nachzeichnung handelt (Briefwechsel mit der Kuratorin Dorothea Feldmann vom Mai 2020). Das Blatt hat partielle Wasserschäden erlitten.

5 Siehe die ins Deutsche übersetzte Version in der SLUB Dresden *Ein Im[m]erwährender Natürlich-Magischer Calender, Welcher die Beschauung der Allertiefeſten und Geheimesten Sachen, Ingleichen die Erkäntnüs der gantzen Philosophiæ in sich faßet*, Sign. Mscr. Dresd.N.112., https://digital.slub-dresden.de/werkansicht/dlf/9333/4.

6 Vgl. Wüthrich 1966, S. 54, Nr. 242-244; Häufig variieren die Maßangaben, da oft das Blattmaß und nicht die Maße der Druckplatte angegeben werden.

7 Vgl. Bauer 2000, S. 509.

Fig. 2
Detail aus **Fig. 1**.



jenes, in Verbindung mit den Initialen des Autors *H.C.A.*, zu Beginn der Schrift als Bezugsquelle benennt.[8]
Die Nummerierung der Reihen spielt jeweils die entscheidende Rolle für den dort behandelten Inhalt. Beispielsweise steht die erste Reihe mit ihrer Zahl eins (*unus)* für die einfache Einheit und alle Text- und Bildelemente innerhalb dieser Reihe stehen in Bezug dazu. Signitiv und bildlich werden Gott, die Weltseele, der *Lapis philosophorum* und weitere Singularitäten, die ursprünglich und/oder einheitlich für etwas stehen, aufgeführt. In der zweiten Reihe werden Phänomene, die binärer Natur sind, benannt, wie Mann und Frau, Sol und Luna oder Form und Materie. Die zugehörige Inschrift verweist darauf, dass die binären Kräfte zur Vereinigung (*conubium*) streben und auf die gebärende Materie verweisen. Für Großschedel als christlichen Alchemiker ist es weiterhin selbstverständlich, in der Dreierreihe die Einheit von Vater, Sohn und Heiligem Geist aufzuführen. Diese numerische Systematik wird bis zur zwölften Reihe fortgeführt, in welcher die 12 Tierkreiszeichen, die Namen der Monate und weitere dodekadische Phänomene enthalten sind. Abschließend, in der letzten Reihe, verspricht das *Calendarium,* bei einer vollkommenen Durchdringung des Inhalts, die Erlangung des Wissens der natürlichen Magie und die Entschlüsselung ihrer Geheimnisse zur Herstellung der *Quinta essentia*.

8 Vgl. McLean 1979, S. 6.



Fig. 3 Antonio Tempesta, *Iupiter ravit Europe*, aus: *Metamorphoseon sive transformationum Ovidianarum Libri*, Paris o.J., Tafel 21.
Paris, Bibliothèque nationale de France, Sign. FRBNF39328487.

Neben dem schematisch-textlichen Teil des Blattes, nehmen insbesondere die enthaltenen Bilder – u.a. die Personifikationen der sieben Planeten und deren ›Planetenkinder‹ – eine tragende Rolle ein. Die von Merian entworfenen, Darstellungen illustrieren einzelne Aspekte des Inhalts und helfen bei der Orientierung innerhalb des Blattes. Durch die bildhafte Form kann dem Betrachter ein Inhalt sichtbar gemacht werden, welcher in Form von Text komplexer und weniger unmittelbar kommuniziert wird. Zentral ist dabei der Gedanke, dass das Mittel des Bildes zur Erkenntnisvermittlung dient und als eidetisches Medium eine andere Form von Verschlüsselung und Dechiffrierung ermöglicht. Merian nimmt dabei als Druckgraphiker eine Vermittlerrolle zwischen Kunst und Wissenschaft ein, durch die er auch ästhetisches Potential in den wissenschaftlichen Kontext einbindet und für die inhaltliche Aussage nutzt. Er legt dabei besonderen Wert auf die Verortung der dargestellten Figuren in ein situatives Setting, wodurch die jeweiligen Darstellungen ein narratives Potential erhalten und die Bilder darüber hinaus Anspruch auf eine eigene Aussage implizieren. Diese kann folglich eigenständig verstanden werden, verbindet sich aber häufig über eine sekundäre Ebene wieder mit dem Inhalt oder der Ausrichtung der dem Schema entsprechenden Thematik.

Ein Motiv in der siebten Reihe (Planetenreihe) stellt beispielsweise die Figur der Luna dar, welche Merian in einer vom Mondschein erhellten Nacht auf dem Rücken eines Stieres scheinbar über Wasser reiten lässt,

während im Hintergrund Schiffe und ein ausbrechender Vulkan zu sehen sind (**Fig. 2**). Diese Darstellung vermittelt im Allgemeinen eine alchemisch aufgeladene Symbolik – da sie unter anderem die vier Elemente in sich vereint –, transportiert aber zugleich auch einen mythologischen Bezug zu der Erzählung des *Raubs der Europa*. Wie Ovid in seinen *Metamorphosen* berichtet, soll der Stier ein schneeweißes Fell besessen haben, auf dem er Europa über das Meerwasser getragen habe.[9] Verbinden lassen sich diese Informationen wiederum mit den lateinischen Worten *albus*, *terra et aqua* und *salsi*, die in der Tabelle links neben der Darstellung aufgeführt werden und unter anderem Signifikate für die alchemische Ausdeutung der Luna sind. Merian entlehnt offenbar bewusst mythologische Erzählungen und Bilder und bindet diese konkret im alchemischen Kontext, beziehungsweise hier im *Calendarium,* ein.

Noch augenscheinlicher wird der Bezug zur von Ovid überlieferten Legende, wenn man den Fokus auf mögliche Vorlagen für Merians Radierung legt. Antonio Tempestas (ca. 1555-1630) Illustrationen zu den *Metamorphosen* enthalten eine dem Bild von Merian ähnelnde Darstellung des *Raubs der Europa* (**Fig. 3**) und es ist auch bekannt, dass Merian bei der Bebilderung der *Atalanta fugiens*, die im gleichen Zeitraum (1617/18) entstanden ist, auf Vorlagen von Tempesta zurückgriff.[10] Darüber hinaus fügt Merian dem Motiv der Luna aber auch Elemente bei, die von der genannten Ovid-Illustration abweichen, wie beispielsweise die Fackel, welche die Figur in der linken Hand hält. Die Fackel, wie auch die Mondsichel, sind Attribute der Luna, deren Ursprung vermutlich auf die griechische Göttin Selene zurückzuführen ist. Passenderweise wird Selene als Göttin des Mondes bezeichnet. Sie besitzt die ebengleichen Attribute und wird, um die Vernetzungen der Motivik zu ›superlativieren‹, auch mit Europa in Verbindung gebracht.[11]

Merian schafft mittels dieses vernetzten Konstrukts von Allegorien eine Bildwirklichkeit, die sich einerseits mit dem mythologischen Hintergrund verbinden lässt, andererseits aber zu einem eigenständigen Bildmotiv transformiert wird. Die sekundäre mythologische Ebene ist dabei weiterhin präsent, fügt sich vielmehr in die neue Bildkomposition als eine narrativ-symbolische Referenz ein, jedoch ohne dabei das Bild ganz für sich zu vereinnahmen.

Links in der siebten Reihe ist das Bild eines knienden Naturforschers zu sehen, über dessen Kopf die Personifikation Merkurs fliegt (**Fig. 4**). Das merkuriale Planetenkind, respektive der Forscher, hält in der rechten

9 Vgl. Ovid, *Metamorphosen* II, 833-875.

10 Dazu zusammenfassend Gehrisch 2021a.

11 Vgl. Kuhn 2008, S. 192.



Fig. 4
Detail aus **Fig. 1**.

Hand einen Zirkel, während er mit der linken Hand mithilfe eines Quadranten versucht, die Höhe eines Kirchturms zu messen. Am Boden verstreut befinden sich verschiedene Werkzeuge, in auffällig prominenter Darbietung alchemistische Gerätschaften (Cucurbit, Alembik, Dreieckstiegel), weiterhin eine Laute, Gerätschaften für Bergbau und Gartenkultur und ebenso die Utensilien eines Malers und Kupferstechers (Palette, Pinsel, Druckplatte). Das Bild spiegelt den forschenden Naturmagier und tätigen Menschen der frühen Neuzeit wider, der mithilfe der Wissenschaft und der Kunst versucht die Welt, die Gestirne und

das Himmelreich zu begreifen und weiterhin die vorgefundene Materie zu veredeln. In seinem Tun wird er von dem übermenschlichen Wesen beäugt, das über seinem Kopf schwebt und bereits höheres Wissen besitzt. Es drängt sich darüber hinaus in der Darstellung des Naturmagiers die Vermutung auf, ob Merian sich möglicherweise in der Aussage der Figur selbstverwirklicht haben könnte. Speziell in dieser Bildkomposition wird die Verbindung von Kunst und Wissenschaft anschaulich, womit wiederum auf das Wesen der Alchemie verwiesen wird, aber auch auf die Vermittlerrolle, die Merian mit seiner illustratorischen Tätigkeit einnahm.

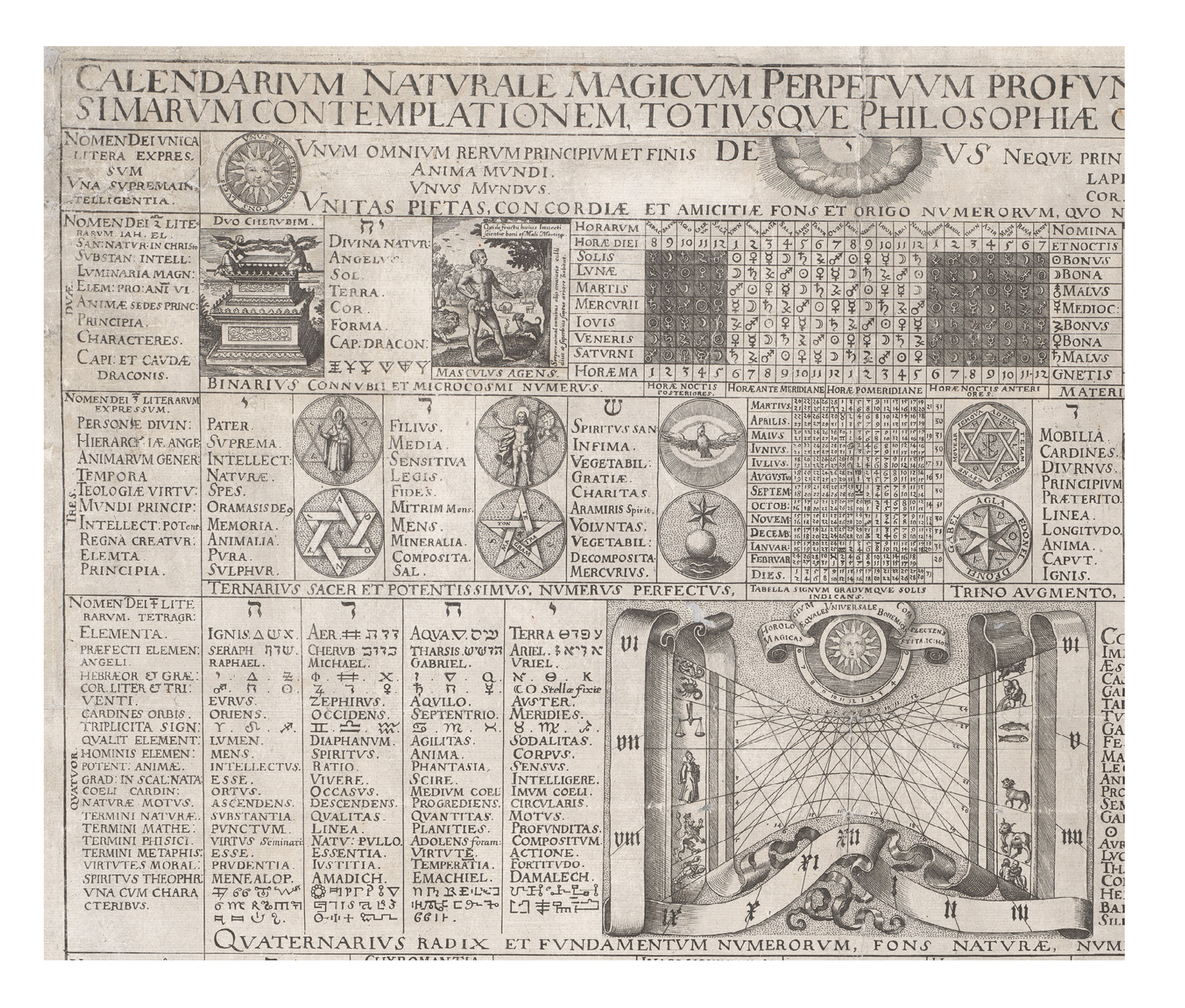


Fig. 5
Detail aus **Fig. 1**.

Georg Keller

Ein bislang unbekannter Entwerfer für Matthäus Merian d.Ä.

Lena Konrad

Auf dem Titelblatt für Johann Daniel Mylius' *Antidotarium* (**Fig. 1**), herausgegeben von Lucas Jennis, sind zwei Signaturen angebracht: *GK fig.*, zu sehen auf der unteren linken Seite des Titelblattes, und *MMerian fe.*, zu finden unten rechts (**Fig. 2** und **3**). Diese Kürzel geben Aufschluss über Entwerfer und Stecher des Werks. *GK fig.* (lat. figurare = gestalten) deutet auf Georg Keller (1568/76-1634/40) als Entwerfer hin, *MMerian fe.* (lat. fecit = er hat (es) gemacht) auf Matthäus Merian d.Ä. als ausführenden Kupferstecher. Nur selten findet man sowohl die Signatur des Entwerfers als auch die des Stechers auf den Frankfurter Titelblättern. Im Falle der von Merian gestochenen Titelkupfer ist es sogar das einzige bislang eruierte Beispiel. Daher nimmt das vorliegende Titelblatt eine Sonderstellung ein und wirft die generelle Frage auf, ob Georg Keller möglicherweise relevanter für die hier interessierende Bebilderung der Alchemie gewesen ist, als bisher angenommen. Die notwendige Erfahrung im Gestalten von komplexen und symbolträchtigen alchemistischen Titelblättern hat der Künstler in Andreas Libavius' *Alchymia* in der bebilderten Frankfurter Ausgabe von 1606 bewiesen. Kellers langjähriges Wirken in Frankfurt und ebenso die Verbindung zu den Verlegern und Kupferstechern Eberhard Kieser und Matthäus Merian d.Ä. sowie zu Lucas Jennis und Theodor De Bry als zwei der wichtigsten Verleger alchemistischer Schriften unterstützen die Vermutung, dass Keller hinsichtlich der Gestaltung alchemistischer Blätter eine Schlüsselposition innerhalb der Frankfurter Künstlerschaft eingenommen hat.

Der kaum bekannte Entwerfer, Kupferstecher, Radierer, Maler und Zeichner Georg Keller wurde in Frankfurt am Main geboren und ebendort in der Werkstatt des mutmaßlich an Alchemie interessierten Philipp Uffenbach ausgebildet, bevor er eine vierjährige Lehre bei Jost Amman in Nürnberg begann. Sein Stil wurde von diesen sowie von Theodor De Bry beeinflusst. Er brachte es in seiner Meisterschaft und Anerkennung so weit, dass er der

Berit Wagner/Corinna Gannon (Hg.), OPUS MAGNUM · Matthäus Merian d.Ä. und die Bebilderung der Alchemie, 2024.
https://doi.org/10.11588/arthistoricum.1311.c19549

Fig. 1
Matthäus Merian d.Ä., nach dem Entwurf von Georg Keller, Titelblatt für Johann Daniel Mylius, *Antidotarium medico-chymicum reformatum*, Frankfurt a.M. 1620.
München, BSB, Sign. 4 M.med. 154.

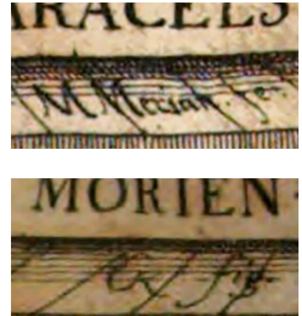


Fig. 2 und **3**
Details aus: Titelblatt für Johann Daniel Mylius, *Antidotarium medico-chymicum reformatum*, Frankfurt a.M. 1620.
München, BSB, Sign. 4 M.med. 154.

Lehrer im Zeichnen und Malen für den späteren Kunstschriftsteller Joachim von Sandrart (1606-1688) wurde.[1] Kellers Kupferstiche finden sich in dem von den Gebrüdern De Bry herausgegebenen Werk *Ost-Indische Reisen* aus den Jahren 1603 und 1606 sowie in dem von Georg Ridinger veröffentlichten Werk *Architectur des Maintzischen Churfürstlichen neuen Schloßbawes St: Johannesburg zu Aschaffenburg*, veröffentlicht 1616.[2] Neben Sigmund Feyerabend und Matthäus Merian d.Ä. veröffentlichten auch die Verleger Johann Theobald Schönwetter, Hieronymus Galler und Paul Jacobi Stiche Kellers.[3] Womöglich ausgehend von der Mitarbeit in

1 Weyel 1996.
2 Roda 1997, S. 25.
3 Gwinner 1862, S. 116; Zülch 1935, S. 445f.



Uffenbachs Werkstatt, steuerte Keller zwischen 1595 und 1628 regelmäßig Kupferstiche, nicht selten größere Einzelblätter, für die Illustration der *Frankfurter Meßrelationen* bei.[4]

Zu den wenigen ihm zugeschriebenen Ölgemälden zählen das Magdalenenbildnis in der Stiftskirche zu Obermünster bei Regensburg, das Bildnis des Antonius von Padua der Franziskanerkirche zu Regensburg sowie die Aquarelle der Bürgermeistersymbole.[5] Weiterhin arbeitete Keller auch für den *Thesaurus philopoliticus*, eine Sammlung von Kupferstichen mit Stadtansichten, welche ab 1623 von Eberhard Kieser und Daniel Meisner herausgegeben wurde. Wichtig ist überdies, dass Stecher häufig nach Vorlagen gearbeitet haben und viele Stiche von Angestellten der Werkstatt entworfen wurden. Ein Vergleich von relevanten Ausgaben des *Thesaurus philopoliticus* mit Verlagswerken Jennis' ergab, dass Keller zu Jennis' Bildervorrat beigetragen haben könnte. Als Angestellter könnte Keller demnach für weit mehr Vorlagen verantwortlich sein und mehr Blätter entworfen haben, als bisher vermutet wurde.[6]

Fig. 4
Georg Keller, *Akt eines zu Boden gestürzten Mannes mit Palette, Pinsel und Malstock, umgeben von Symbolen der irdischen Vergänglichkeit*, 1627, Federzeichnung auf Papier, 125 × 200 mm.
Frankfurt a.M., Städel Museum, Inv. Nr. 6285.

4 Zülch 1935, S. 445. Opitz 2015. ▸ Opitz, S. 293-300.

5 Gwinner 1862, S.116; Zülch 1935, S. 445. Gwinner schreibt das Magdalenenbildnis sowie das Bildnis des Antonius von Padua Keller zu, Zülch zweifelt die Zuschreibung an.

6 Trenczak 1965, S. 334.

Insgesamt muss das künstlerische Lebenswerk Kellers als noch wenig systematisiert und erforscht bezeichnet werden. Die Reihe der von ihm mitverantworteten Bildinventionen, seine Beziehung zu Philipp Uffenbach (1566-1636), in dessen Werkstatt er ab 1596 Geselle war, und zu dessen Lehrling Adam Elsheimer (1578-1610) und nicht zuletzt sein künstlerischer Einfluss wären eine nähere Betrachtung wert. Die Graphische Sammlung des Städel Museums weist eine bemerkenswerte quer-oktave Handzeichnung mit *Vantitas* Motiv und seinem kolorierten Wappen vom 15. Januar 1627 auf (**Fig. 4**)[7], die Kellers Ambitionen im Bereich der Emblemkunst bezeugt. Bei dem zu Boden gestürzten Maler nimmt Keller Bezug auf den vergänglichen Ruhm der Malerei. Der Empfänger seines aufwendigen Stammbucheintrags ist leider nicht ersichtlich.[8]

7 Bezeichnung *Georg Keller, Bürg(er) und Wahler ihn Franckfurth am Main, hab dieses min Wappen Zur gutten gedechtnus hierher gemacht meiner im beſten darbey / zu gedencken, den 15 Januarii Anno 1627*; Supscriptio: *Bloss bistu auf Erden komen, Nacket wirſtu wider Hien genohmen / Was Bath dich den dein Zeitlich Zier Du grygeſt doch nichts mehr dafür*.

8 Schwarzweller/Schilling 1973, Nr. 439. Zuletzt Babin 2015, S. 163-164, Abb. 3 (Freundlicher Hinweis Martin Sonnabend, Graphische Sammlung Städel Museum).

Die Rezeption der Embleme der *Atalanta fugiens* in der Malerei

Sonja Gehrisch

In der Kunstgeschichte der Emblembücher war es keine Seltenheit, dass die Bildkompositionen der *Picturae* in anderen emblematischen Werken, in autonomen Einzelblättern oder auch in der Malerei Wiederverwendung fanden, sei es im gleichen Zusammenhang oder auch völlig losgelöst von der ursprünglichen Thematik.[1] Zwei Fälle dieser Transformation von Motiven in Zusammenhang mit Michael Maiers (1568-1622) *Atalanta fugiens* und den Radierungen von Matthäus Merian d.Ä. (1593-1650) sollen in diesem Beitrag besprochen werden.

Ein Beispiel derartiger Rezeptionsvorgänge im Umfeld der Frankfurter *Alchemica illustrata* in der Malerei befindet sich in der *Embassy of the Free Mind / Bibliotheca Philosophica Hermetica Collection* in Amsterdam, die im Jahre 1957 von Joost Ritman (geb. 1941) gegründet wurde. Die Sammlung verfügt über insgesamt drei querformatige Tafelbilder aus dem 17. Jh. von unbekannter Hand, von denen zwei jeweils zwei Embleme und eines drei Embleme aus Maiers *Atalanta fugiens* wiedergibt:

Gemälde I: Embleme 50 und 1 (**Fig. 1**);
Gemälde II: Embleme 42 und 9 (**Fig. 3**);
Gemälde III: Embleme 25, 26 und 27 (**Fig. 6**).

Alle Gemälde zeigen die Embleme farbig und als Tromp l'Œil in einem gemalten Rahmen. Van Heertum und Bouman vermuten, dass es sich bei den drei Tafelbildern nur um ein Fragment einer Bilderserie handelt, die ursprünglich alle Embleme der *Atalanta fugiens* einschloss.[2]

1 Z.B. Titelkupfer der *Atalanta fugiens* für ein Frage- und Antwortspiel aus dem Türkischen *Das Glücksrädlin*, erschienen 1634 in Frankfurt am Main bei Matthäus Merian. Vgl. Wüthrich 2007, S. 241.

2 Vgl. Bouman/Van Heertum 2017; Hierbei stellt sich jedoch zum einen die Frage, warum eines der Gemälde drei Embleme zeigt, wäre es doch passend 25 Gemälde à zwei Embleme herzustellen. Zum anderen stellt sich die Frage der Zusammenstellung der Embleme. So zeigt Gemälde I das erste und das letzte Emblem, Gemälde II das zweiundvierzigste und das neunte, was vermuten lässt, dass das nächste, unbekannte Gemälde das zweite und

Berit Wagner/Corinna Gannon (Hg.), OPUS MAGNUM · Matthäus Merian d.Ä. und die Bebilderung der Alchemie, 2024.
https://doi.org/10.11588/arthistoricum.1311.c19550



Fig. 1
Gemälde I, 17. Jh., Öl auf Eichenholz, 16,5 × 39,5 cm (Embleme mit gemaltem Rahmen 12 × 12 cm), nach Matthäus Merian d.Ä., Pictura von *Embleme 50 und 1*, Michael Maier, *Atalanta fugiens*, Oppenheim 1618.
Amsterdam, Embassy of the Free Mind/ Bibliotheca Philosophica Hermetica Collection (ohne Signatur).

Die numerische Anordnung der Embleme im Buch war nicht ausschlaggebend für den Zusammenschluss der einzelnen, kassettenartigen Gemälde, denen ein anderes, noch nicht entschlüsseltes System zugrunde liegt. In einem Gemälde sind die Sinnbilder der Embleme 1 und 50 vereint, was auf den Anfang und das Ende eines umlaufenden Frieses schließen lassen könnte. Diese Annahme wird aber hinfällig, wenn man sieht, dass in der Tafel mit *Natura* und Alchemist (Embl. 42, von hinten gezählt das neunte, **Fig. 3**) eine Kombination mit Emblem 9 stattgefunden hat. Die letzte Tafel vereint drei Radierungen aus Merians Meisterwerk, wobei der *Pictura* mit der Personifikation der *Sapientia* aus Emblem 26 offenbar insgesamt die größte Bedeutung zukommt. Für die Übertragung der Graphiken in das Medium der Malerei blieb Michael Maier von großer Bedeutung, sodass auch sein Autorenporträt, zumindest schemenhaft, auf einer der Rückseiten

das vorletzte Emblem zeigt usw. und die Embleme nicht der Reihenfolge nach abgebildet wurden, wie sie in der *Atalanta* erscheinen. Nach Bouman/Van Heertum kann nicht von einem thematischen Bezug ausgegangen werden.





aufgetragen worden war (**Fig. 8**).[3] Jedes Gemälde enthält ein Beiwerk in Grisaille, das bei Gemälde I und II Hermes zeigt, der zwei Caducei in den Händen hält und zwischen den Emblemen abgebildet ist.[4] Hier hat sich der Maler vermutlich einer Vorlage aus Maiers Buch *Tripus aureus* bedient (**Fig. 2**), dem *Zweiten Schlüssel* aus der Bildserie der *Zwölf Schlüssel des Basilius Valentinus*.[5] Gemälde III gibt ebenfalls Hermes wieder, der allerdings von Sol und Luna flankiert ist. Die drei Figuren sind jeweils über den drei Emblemen abgebildet. Die Vorlage für Sol und Luna findet sich im siebten Emblem von Mylius' *Philosophia reformata* (**Fig. 7**).[6]

Fig. 2
Zweiter Schlüssel der 12 Schlüssel des Basilius Valentinus, aus: Michael Maier (Hg.), *Tripus Aureus*, Frankfurt a.M. 1618.
Frankfurt a.M., UB, Sign. Occ 1148,1.
▸ S. 261, Fig. 6.

3 Vgl. Bouman/Van Heertum 2017.

4 Vgl. Ebd. In allen drei Gemälden ist ein geflügelter Hermes auf einem Flügelpaar stehend dargestellt. Er hält in beiden Händen jeweils einen Hermesstab. Der Auftraggeber dieser Tafeln wollte offensichtlich den Prozess der alchemistischen Transformation hervorheben, indem er die Figur von Hermes (oder Merkur), dem »Wirkstoff der Tinktur, die die Transmutation verursachte«, zwischen bzw. über die Embleme setzen ließ.

5 Bildgebung des Hermes nach Bouman/Van Heertum 2017 wohl aus Rhenanus 1625.

6 Bildgebung von Sol und Luna nach Bouman/Van Heertum 2017 vermutlich aus Mylius' *Philisophia reformata* nach einem Kupferstich von Balthasar Schwan: Mylius 1622.



Fig. 3
Gemälde II, 17. Jh., Öl auf Eichenholz, 16,5 × 40,5 cm, nach Matthäus Merian d.Ä., Pictura von *Embleme 42 und 9*, Michael Maier, *Atalanta fugiens*, Oppenheim 1618.
Amsterdam, Embassy of the Free Mind/ Bibliotheca Philosophica Hermetica Collection (ohne Signatur).

Obwohl alle drei Tafeln offensichtlich von einem versierten Maler hergestellt wurden und der Auftraggeber Wert auf die Verbildlichung alchemischer Vorgänge und die Lehren Michael Maiers gelegt hat, weisen alle Kompositionen markante Unterschiede zu den Radierungen von Merian auf, die sich hauptsächlich in einer Reduzierung des Detailreichtums manifestieren, wie beispielsweise bei Emblem 27, bei welchem der Garten hinter dem verschlossenen Tor im Gemälde weniger detailreich ausgearbeitet ist. In Emblem 9 ist der Garten vollständig verschwunden und in Emblem 25 zeigt die Radierung im linken Hintergrund eine Küstenstadt, die im Gemälde nicht vorhanden ist. In der Bedeutung einschneidender ist jedoch eine Änderung



im Emblem 42. Auch hier wurde auf die Darstellung einer Stadt im Hintergrund verzichtet, jedoch ist der alte Mann, der den Spuren der *Natura* mit Laterne und Stab folgt, jedoch ohne Brille dargestellt. Dieses fehlende Detail verändert den Deutungsrahmen der Darstellung grundlegend, da es eines der laut Maier wichtigsten Attribute vermissen lässt, das der Alchemist zum Studium der Lehren der *Natura* benötigt.[7] Während die Radierung der Aussage und der Bedeutung des Epigrammes und Diskurses Maiers genau

7 Maier 1618a, S. 176: *Dem / der in Chymicis versiret, sey die Natur / Vernunfft / Erfahrenheit und Lesen / wie ein Führer / Stab / Bryllen und Lampen.*

Fig. 4
Matthäus Merian d.Ä., *Emblem 42*, aus: Michael Maier, *Atalanta fugiens*, Oppenheim 1618.
Frankfurt a.M., UB, Sign. 8° P 5.75.



folgt, wird die alchemische Bedeutung in der Malerei durch die Aussparung dieses Details fallengelassen.[8] Ein weiterer Unterschied ist die Anzahl der Schritte, die der Mann hinter der *Natura* liegt. In der Radierung sind es sieben Schritte, die laut Van Heertum und Bouman auf die sieben alchemistischen Stufen verweisen, im Gemälde sind allerdings nur sechs Schritte zu sehen. Es wird vermutet, dass es sich bei der Ausführung um einen auf Unwissenheit basierenden Fehler des Malers handeln könnte, dem der symbolische Charakter der Zahl in der Alchemie nicht bewusst war.[9]

Die nähere Betrachtung bezüglich der Transformation von Bildern in der Emblematik soll sich daher nun auf Emblem 42, wie es in Gemälde II wiedergegeben wurde, konzentrieren und mit einem weiteren Werk verglichen werden, in dem dieses Emblem Wiederverwendung fand. Neben den Tafelbildern der *Bibliotheca Philosophica Hermetica* findet sich seine Darstellungsweise auch auf dem Titelblatt des *Musaeum hermeticum* im unteren Medaillon von Merians Hand (**Fig. 5**).[10] Zu sehen ist eine Frau, die

8 Vgl. Bouman/Van Heertum 2017.
9 Vgl. Ebd.
10 Matthäus Merian d.Ä., Titelblatt für *Musaeum hermeticum*, Frankfurt a.M. 1625, und erweiterte Ausgabe von 1677. ▸ S. 75, Fig. 6.



Fig. 5
Matthäus Merian d.Ä., Titelblatt, Detail: Johann Daniel Mylius, *Philosophia reformata*, Frankfurt a.M. 1622.
Frankfurt a.M., UB, Sign. Occ. 1054.

einen nächtlichen Weg entlangläuft und dabei ihre Fußspuren hinterlässt. In ihrer linken Hand hält sie verschiedene Früchte. Anders als im Emblem 42 der *Atalanta fugiens* hält sie in ihrer rechten Hand ein Hexagramm (*Sigillum Salomonis*) empor, das von einer Aureole umgeben ist und nach den Überlegungen von Mechthild Modersohn als ein Symbol für die vier Elemente und ihre Vermischung zu deuten ist und auf Perreáls Miniatur und Schrift *La complainte de la nature à l'alchemiste errant* verweist. *Natura* schildert dem Alchimisten darin, dass es besonders wichtig ist, die vier Elemente in das richtige Verhältnis zu setzen.[11] Im Gegensatz zur Radierung der *Atalanta fugiens* ist sie im Titelkupfer des *Musaeum hermeticum* vierbrüstig.[12] Hinter ihr auf dem Weg laufen, aufeinander und ihren Fußspuren folgend, zwei Männer, jeweils mit Brille, Laterne und Stock. Nach Lennep besteht durch die eindeutige Ähnlichkeit kein Zweifel daran, dass das Emblem 42 dem untersten Medaillon des Titelkupfers als Vorlage diente.[13] Vermutlich ist die veränderte Darstellung eine direkte Anspielung auf die im *Musaeum hermeticum* enthaltene Schrift *Demonstratio naturae* des Pseudo-De Meung, die in ihrer Ausführung direkt auf die Darstellung

11 Vgl. Modersohn 1997, S. 177.

12 Möglicherweise ein Verweis auf Diana bzw. Artemis von Ephesos, die ebenfalls seit der Antike als Vielbrüstige (multimammiam) dargestellt wurde und als Personifikation der *Natura* galt. Vgl. Goesch 1996.

13 Lennep 1966, S. 219f.



verweist.[14] Während sich Umwandlungen der Illustration von Emblem 42 der *Atalanta fugiens* zu der Bildtafel in der *Bibliotheca Philosophica Hermetica* eventuell auf Unwissenheit zurückführen lassen, wurde die Transformation des Motivs im Titelkupfer des *Musaeum hermeticum* bewusst vorgenommen. Die Gestaltung des Titelkupfers war stets so gewählt, dass sie dem Leser bereits Hinweise auf den Inhalt des Buches eröffnete.

14 Meung 1678, S. 146ff.





Fig. 7
Emblem 7, aus: Johann Daniel Mylius, *Philosophia reformata*, Frankfurt a.M. 1622.
Frankfurt a.M., UB, Sign. Occ. 1054.

Fig. 6
Gemälde III, 17. Jh., Öl auf Eichenholz, ca. 24,5 × 46 cm, nach Matthäus Merian d.Ä., Pictura von *Emblem 25, 26 und 27*, Michael Maier, *Atalanta fugiens*, Oppenheim 1618.
Amsterdam, Embassy of the Free Mind/ Bibliotheca Philosophica Hermetica Collection.



Fig. 8
Autorenporträt des Michael Maier, Rückseite der *Drei Fragmente einer Gemäldeserie nach Michael Maiers Atalanta fugiens*, 17. Jh..
Amsterdam, Embassy of the Free Mind/ Bibliotheca Philosophica Hermetica Collection.

An Alchemical Medal and its Iconographic Sources in Printed Books

Ivo Purš

Alchemical medals and coins are part of a category of artifacts that were made of precious metals obtained by the alleged transmutation of base metals, often to commemorate this supposed success. Mostly, they used alchemical symbolism but in some cases they also bore an inscription referring to the alleged transformation of metals. Vladimír Karpenko divided alchemical metals and coins into four categories:

I. Coins and medals made from a precious metal allegedly produced by the alchemical transmutation of base metals.
II. Coins and medals that were not made from alchemical metal but have been regarded as alchemical due to a misunderstanding of the symbols minted on them, or based on legend.
III. Coins and medals made from various metals, mostly non-precious, that were used as amulets or talismans.
IV. Copies of alleged alchemical coins and medals made from non-precious metals.[1]

The medal described here falls into the second category (**Figs. 1** and **2**). Its inscriptions and symbolism relate to the goal of alchemy, i.e. the Philosophers' Stone as a transmutation agent and universal medicine. The inscriptions do not refer to successful transmutation but serve as a reminder of the importance of divine favor for the successful outcome of laboratory work, i.e. for the ›magisterium‹.[2]

The production of alchemical medals was popular in the 17th and first half of the 18th century. This period was characterized by reports of several spectacular transmutations. Among them was the one performed by Johann Konrad von Richthausen at Prague Castle in 1648 in the presence

1 Karpenko 2001, p. 55; Karpenko 2007, p. 125.

2 Abraham 1998, p. 121.

Berit Wagner/Corinna Gannon (Hg.), OPUS MAGNUM · Matthäus Merian d.Ä. und die Bebilderung der Alchemie, 2024.
https://doi.org/10.11588/arthistoricum.1311.c19551

Fig. 1
Alchemical medal, obverse, 16th/17th c., gold, coined.
Nuremberg, GNM, inv. no. Med5830.



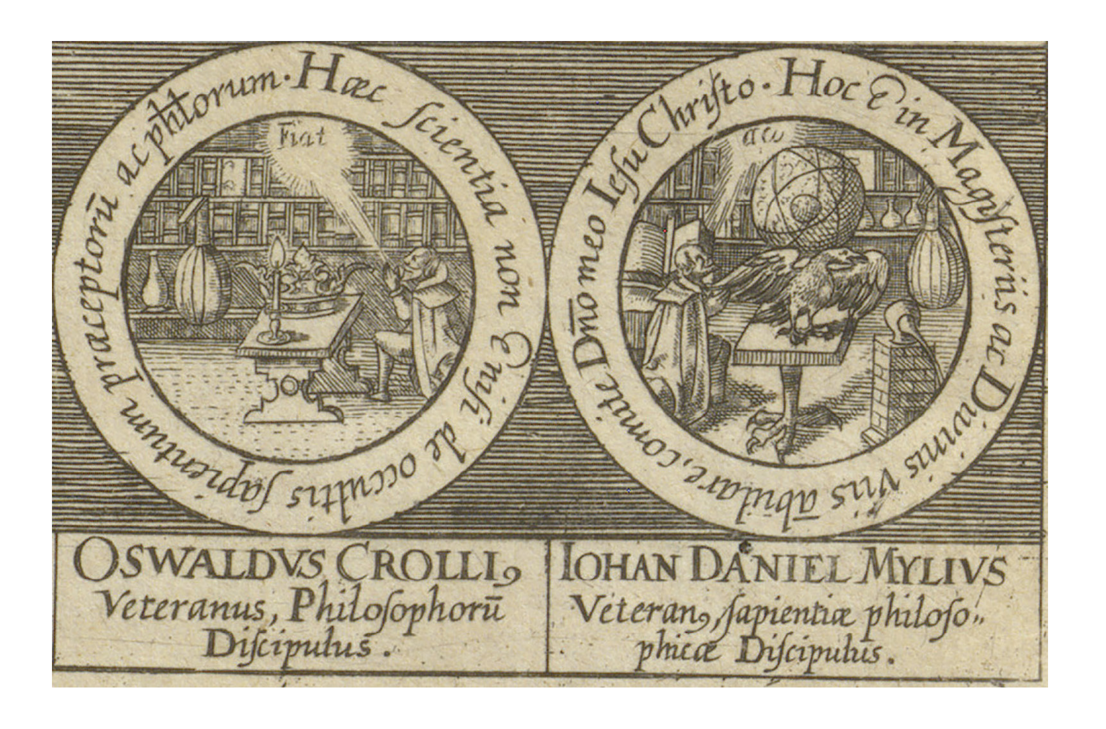




Fig. 2
Alchemical medal, reverse
16th/17th c., gold, coined.
Nuremberg, GNM, inv. no. Med5830.



< Fig. 3
›Seals of the Philosophers‹ with Oswald Croll and Johann Daniel Mylius (detail), in: Johann Daniel Mylius, *Opus medico-chymicum*, Frankfurt a.M. 1618/20, Vol. 3, pl. 10.
Frankfurt a. M., UB, Sign. Occ. 1150, Bd. 3.

> Fig. 4
›Seals of the Philosophers‹ with Mary the Jewess (detail), in: Johann Daniel Mylius, *Opus medico-chymicum*, Frankfurt a.M. 1618/20, Vol. 3, pl. 1.
Frankfurt a.M., UB, Sign. Occ. 1150, Bd. 3.

of Emperor Ferdinand III (1608-1657).[3] The emperor had ordered to mint a medal from the gold produced, which is known only from a depiction.[4] Of the surviving medals, the most famous one is most likely the medallion for Emperor Leopold I (1640-1705) which was created by Wenzel Seiler of Reinburg in 1677 (**Fig. 6**). It was claimed that two-thirds of the medal were made of silver which had seemingly changed into gold. Chemical analysis proved that this object weighing 7200 grams was in fact made from an alloy of gold, silver and copper.[5]

The obverse of the gold medal from the *Germanisches Nationalmuseum* depicts an alchemist kneeling and praying in his laboratory. His eyes are focused on the glowing cloud with the word *FIAT* from which a stream of rays emerges towards him. On the opposite side of the laboratory, there is a brick furnace with a water bath in which a distillation apparatus is placed. The distillate is collected into a flask standing next to the furnace. In between the furnace and the alchemist there is a six-pointed star with intertwined arms, inside which another smaller six-pointed star can be discerned. It stands for the Philosophers' Stone and is created by combining the symbols of the elements water and fire or of the sun and the moon.[6] The central perspective of the room is created by the lines of the paving. Shelves with several bottles, vials, and cucurbits are lined up along the walls of the laboratory. The inscription on the obverse reads *ACQUIRITUR PRECIBUS AD DEUM MAGISTERIUM* (A rare magisterium is obtained from God).

The medal's reverse shows two triangular crucibles turned against each other and connected by two streams of vapors which extend both from bottom to top and from top to bottom. Between these two streams, a plant with five flowers grows on a small hill behind the lower crucible. The symbols of the sun and the moon are placed next to the upper crucible. The inscription on the reverse reads *NON A ME SED EX DEI OMNIPOTENTIS GRATIA* (Not from me, but thanks to God's almighty grace).

The use of various iconographic sources allows for a relatively accurate dating of the post quem medal. The so-called *Seals of Philosophers* from Johann Daniel Mylius's *Opus medico-chymicum* (Frankfurt, 1618/20) were used as templates. The obverse of the medal is modeled after the last two seals pictured on sheet ten. They are dedicated to Oswald Croll and

3 Frenschkowski 2005, pp. 397-402; Bauer 1883, pp. 35-37; Müller-Jahncke/Telle 1986, pp. 243-244; Karpenko 2001, pp. 55-56; Karpenko 2007, pp. 126-129.

4 Becher 1689, p. 24.

5 KHM Vienna, No. I 21758; Strebinger/Reif 1932, pp. 199-213; Müller-Jahncke/Telle 1986, pp. 251-252; Karpenko 2001, pp. 56-57; Karpenko 2007, pp. 131-133.

6 Abraham 1998, pp. 190f.

Johann Daniel Mylius (**Fig. 3**).[7] The motif of the kneeling alchemist to whom the divine enlightenment descends in the shape of the word *FIAT* is taken from the first of these seals, while the distillation furnace and the shelves featuring several vessels and books are modeled after the second seal. Both seals were inspired by the title page of Croll's work *Basilica chymica* (1609) created by the engraver Aegidius II Sadeler (1570-1629) who was in the service of Emperor Rudolf II (1552-1612).[8] The motif of the lute, an important reference to the contemporary interpretation of alchemy as the »art of music«[9] (which is missing on the medal), was also adopted from this title page. The double hexagram on the medal symbolizing the Philosophers' Stone also features prominently in the engraving[10], yet it was probably taken from other seals in Mylius's *Opus medico-chymicum* where it appears several times.

One of Mylius's seals on sheet one (**Fig. 4**) served as a model for the medal's reverse. It is dedicated to the legendary Mary the Jewess. Several technological discoveries have been attributed to her such as the *kerotakis* or the water bath for distillation named after her: *Balneum Mariae*.[11] The creator of the medal supplemented this pattern with symbols of the sun and the moon. Mylius's seal is accompanied by an inscription which is important for understanding its symbolism: *Fumus complectitur Fumum et herba in montibus capit utrumque* (Vapor embraces the vapor and the herb receives both). The motif of this seal, including the inscription, was taken from Michael Maier's *Symbola aureae mensae duodecim nationum* (Frankfurt 1617) in which it accompanied a depiction of Mary the Jewess (**Fig. 5**).[12] Instead of a crucible, two vessels resembling craters are shown here which Maier comments on as *Hermes's vessels*.[13] It must be added that the images from Maier's *Symbola* were taken over into Daniel Stolcius's emblematic work *Viridarium chymicum* (Frankfurt 1624), while Mylius's seals were incorporated into another work by Stolcius, the *Hortulus hermeticus flosculis philosophorum* (Frankfurt 1627).

Although the symbolism of both sides of the medal seems to be quite different, they are connected by the fact that celestial influence played an important role in alchemical works. On the obverse, God's grace which the alchemist must receive in order to understand the principles of

7 Khan 2021.
8 Purš 2015a, p. 66. ► p. 138, Fig. 12.
9 Cf. Meinel 1986, pp. 201-227.
10 Purš 2015a, pp. 71-74.
11 Schütt 2000, pp. 117-122; Hild 1998, pp. 235-236.
12 Maier 1617c, p. 57. Maier's inscription says *herba alba*, meaning ›white herb‹.
13 Idem, p. 63.



Fig. 5
Mary the Jewess, in: Michael Maier, *Symbola aureae mensae duodecim nationum*, Frankfurt a.M. 1617, p. 57.
Munich, BSB, Sign. Res/4 Alch. 51.

alchemical theory and practice, and to be able to realize the Great Work, i.e. to produce the Philosophers' Stone, is presented as a necessity. The necessity of divine revelation had been associated with alchemy since its beginnings and in the Middle Ages this was often referred to as *Donum dei*, God's gift.[14] The alchemist had to pray to God exactly as depicted on the medal's obverse where the revelation of divine light is complemented by the eloquent word *FIAT*, a reference to the initial words of Genesis. The accompanying inscription clearly confirms this interpretation of symbolism which is underlined by the central perspective used. This is clearly a reference to one of the most famous depictions of the alchemical laboratory / oratory in Heinrich Khunrath's *Amphitheatrum sapientiae aeternae* (1595, 1609).[15]

The medal's reverse indicates that just as the alchemist must accept the influence descending from heaven, the processed material itself must be subjected to it, too. According to the *Dialogue of Mary [the Jewess] and Aron*, it is necessary to combine the white herb with two fumes which contain two lights,[16] i.e. the Sun and the Moon. This is exactly what the medal's creator added. Both fumes refer to the two alchemical principles of metals, sulfur

14 Karpenko 1998, pp. 63-80; Karpenko 2001, pp. 59-60; Karpenko 2007, pp. 144-146.
15 Cf. Forshaw 2006, pp. 199-201; Forshaw 2010, pp. 170-176; Purš 2015b, pp. 50-89. ▸ Forshaw, p. 237-246.
16 *Theatri chemici Volumen sextum*, Straßburg 1661, p. 479.



Fig. 6
Alchemical medallion, 1677, gold, cast, d: 374-301 mm.
Vienna, KHM, inv. no. MK 27bβ.

and mercury,[17] which, in accordance with the ancient belief in the relationship between celestial bodies and metals, have their terrestrial and celestial hypostases, as expressed in the words of the *Emerald Tablet* attributed to Hermes Trismegistus.[18] As the inscription on the reverse states, the proper conduct of the operation depends on God's grace.

We see another remarkable connection between the medal's obverse and reverse. While the obverse refers to the practice of distillation, the crucibles depicted on the reverse refer to the processes carried out by using metallurgical and assaying methods. The assayers tested metals by two basic methods: the ›wet‹ method, i.e. dissolution in mineral acids, and the ›dry‹ method, which took advantage of a range of metallurgical techniques such as cupellation.[19] Alchemists had adopted this symbolism claiming that the Philosophers' Stone could be made in either the ›wet‹

17 To the so-called Mercury-Sulphur theory see Ganzenmüller 1938, pp. 141-144; Newman 1998, pp. 288-290.

18 *Quod est inferius, est sicut (id) quod est superius, et quod est superius, est sicut (id) quod est inferius, ad perpetranda miracula rei Unius*. See Ruska 1926, p. 2.

19 Cf. Halleaux 1986, pp. 277-291.

or the ›dry‹ way,[20] with the former being long and the latter short. Without a doubt, alchemists combined their laboratory procedures in various ways. The division into two ›ways‹ often applied only to the final phase of the Great Work which was to be carried out either in a crucible with high temperatures or in a glass vessel under long-term heating in an athanor. The alchemical iconography was related especially to the ›wet‹ way because when using it, the alchemist could observe many awe-inspiring phenomena.

20 Principe 2013, p. 161.

Anhang



English Summaries

A Triadic Conception of Imagery

Alchemical Visual Knowledge and Innovation in the Circle around Matthäus Merian the Elder

Berit Wagner

The essay examines the creative foundations of the alchemical imagery in Frankfurt and Oppenheim. Frankfurt's emergence during the 16th century as a center of art production and publishing will be presented as essential for Merian's creative power suddenly beginning in 1617. A first climax was reached in particular with the activity of the publisher Johann Bringer (d. 1613), who was succeeded by the publishing houses of Johann Theodor De Bry and Lucas Jennis along with their engraver Matthäus Merian the Elder in terms of pictorial and alchemical history. Due to a combination of local tradition and supraregional influences, an ultimate culmination of pictorial ideas was generated within the triad of authors, artists and publishers.

First Page – Novelty or Normality

Remarks on the Cover Design in Merian's *Alchemica*

Stefan Laube

Then as now, the cover or the first page play a decisive role in conveying an impression of a treatise. The tradition of covers for alchemical books goes back to the time of incunabula. Around 1500, the main focus was on how-to-tracts on distillation and metallurgy. Symbolic and allegorical alchemy, on the other hand, had not yet found expression in the printed medium in the first half of the 16th century. And even in the decades that followed, this potential was only sporadically called up visually. All the more striking and in need of explanation are the books published in this sector in Frankfurt am Main and Oppenheim between 1615 and 1625. Using the example of *Alchemica illustrata* by Matthäus Merian the Elder, this article raises the question of how new or conventional this allegorical and symbolic imagery on the first page was. At the same time, the emigrant status and confessional self-image of the bookmakers will be addressed.

Transmutation of Space and Light

Merian's New Imagery of Alchemy

Thomas Hofmeier

For the creation of his *Alchemica illustrata*, Matthäus Merian was able to draw on models that were rather sparse. The allegorical woodcuts and a handful of engravings prior to Merian contain a manageable number of alchemical motifs and, with a few exceptions, are rather simple in terms of composition. The main innovations in Merian's alchemical images concern technique and content. The new printing process of etching facilitated detailed images with landscapes and lighting conditions that made up for the supposed flaw of colourlessness. A closer look reveals that Merian skilfully used details of his backgrounds (surroundings, landscapes) and even the lighting as a vehicle for alchemical allusions. Merian characterised the vocabulary and grammar of alchemy's ›visual language‹ above all by adding new elements to it – lively use of the background as an information carrier and cinematographic scenes are cornerstones of his new grammar.

Migration of Motifs and Transmutation of Images

From Emperor Rudolf II's Menagerie to Merian's *Alchemical Landscape*

Corinna Gannon

Matthaeus Merian the Elder's alchemical imagery is populated by a diverse fauna. The visual sources that inspired the artist's »alchemical menagerie« were equally manifold. This essay sheds light on a connection between prints produced in Rudolfine Prague, an epicenter of early modern alchemy, and the Alchemica illustrata published in Frankfurt, that is, between the imperial engraver Aegidus Sadeler and Merian. Thus, it becomes possible to identify the zoological collection of emperor Rudolf II as a possible reason for the nuanced depiction of animals in alchemical illustrations.

The Manuscript *De technica microcosmi historia*

A Rediscovered Template for Robert Fludd's *History of Both Worlds* in the UB Frankfurt

Ute Frietsch

It has long been assumed that Robert Fludd himself drew drafts for the engravings and etchings in his encyclopaedia *Utriusque cosmi historia*. This article discusses a unique master copy of Fludd's *De technica microcosmi historia* in the Universitätsbibliothek Frankfurt am Main that has been largely overlooked by research. It shows that Fludd implemented his visual ideas for the *Utriusque cosmi historia* through careful preparation of the print, providing further evidence of Fludd's artisanal involvement.

The *Spiritus rector* and the Artistic Inventor

Maier's and Merian's Images for the *Atalanta fugiens*

Ivo Purš

Michael Maier's book of emblems *Atalanta fugiens* (1617, 1618) is one of the most important works of alchemical literature from the early 17th century. Its concept of a ›multimedia‹ combination of poetry, music, imagery and commentary followed the earlier tradition of alchemical picture poems. Maier realized it after he had become acquainted with the engraver Matthäus Merian the Elder who could execute the depictions at a high artistic level. In close collaboration with Maier, he was able to imprint his artistic style on a variety of earlier alchemical motifs und thus created an iconographically compact and unified series of images.

Matthäus Merian the Elder and the Images for the Book *Lambspring*

An Alchemical Emblem Book's Conversion from Manuscript to Print

Katja Lehnert

In 1625, the first illustrated print edition of the late medieval alchemical emblem book *Lambspring* or *De lapide philosophico* was published in the anthologies *Dyas chymica tripartita* and *Musæum hermeticum*. Matthäus Merian the Elder provided fifteen large emblematic illustrations and the title engraving. As models, he used various *Lambspring* manuscripts from the 16th and early 17th century. Merian demonstrates his technical and alchemical knowledge by not simply copying the manuscripts' illustrations and by modifying or adding elements according to the standards of contemporary book illustrations.

Merian's Juggling with Motifs – Juggling with Merian's Motifs

Iconographical Borrowings in and from
Merian's Alchemical Works

Sergei Zotov

This article examines the evolution of alchemical iconography, spotlighting Matthäus Merian the Elder's innovative role. Tracing the origins to early European alchemical treatises with allegorical images, the study illuminates their overlooked influence on subsequent traditions. Merian actively used motifs from older alchemical works, mainly manuscripts, and his reinterpretation of them reshaped alchemical imagery in the following tradition. Consequently, his reimagined iconography underwent reinterpretation in diverse illuminated manuscripts.

An Amphitheatrical Microcosm

Heinrich Khunrath's *Oratorium-Laboratorium*

Peter J. Forshaw

The best-known engraving in the Amphitheatre of Eternal Wisdom (1595/1609) of the »doctor of both medicines and faithful lover of theosophy«, Heinrich Khunrath of Leipzig (1560-1605) is undoubtedly his circular »Theosophical« figure of the *Oratorium-Laboratorium*, which embodies his insistence on the joint necessity of work and prayer. This essay discusses these two main axes of the image, identifying sources for some of the embedded inscriptions, but also pays attention to the foreground and background of the engraving, locations which provide additional insights into Khunrath's occult practice.

The *Alchemical Landscape* from 1618

On the Synthesis of an Alchemical Icon

Berit Wagner

Whereas the famous image has already been the subject of many interpretations in the history of science, far less has been written about its genesis from an art historical perspective. Yet this focus is particularly purposeful, especially since it vividly illustrates the convergence of different currents typical of the subject matter and assigns alchemical iconography a firm place within European visual and art history dating back to the Christian Middle Ages.

Matthäus Merian the Elder as Etcher-Alchemist

Corinna Gannon

Alchemy once originated in the arts and crafts. Many methods and techniques for processing, imitating and refining different materials were thus developed. Artists often had alchemical knowledge. This short essay intends to sketch in how far the art of etching overlapped with alchemy. A detailed look at the images of creation which Merian etched for Robert Fludd will show that the artist who created such complex imagery for alchemical processes was also well-versed in the ›Great Art‹.

The Athanor of Heinrich Khunrath

Description, Operating Principle and Contextualization

Rainer Werthmann

Heinrich Khunrath's publication *Warhafftiger Bericht vom Philosophischen Athanore* from 1599 and 1603 is an advertising brochure for a laboratory furnace, full of promotive wording, but describing essential technical details only vaguely. This deficiency is amended by Daniel Sennert, who, a few years after Khunrath's death, gives a detailed and matter-of-fact description of this furnace including illustrations of all its parts in his book *Institutionum*

Medicinae Libri V from 1611. It is a low-maintenance capsuled laboratory furnace fed with spirit of wine, with a wick made from gold filaments or asbestos fibres, working so cleanly that it can even be operated in domestic premises. It is the precursor of the alcohol burners used in chemical laboratories of the 19th or even 20th century.

Golden King and Black Wolf

Alchemical Imagery and Laboratory Practice

Corinna Gannon und Christoph Jäggy

As will become evident in the following contribution on emblem 24 from Michael Maier's *Atalanta fugiens* (1618), alchemical processes were often masked by an allegorical and mythoalchemical cover in order to encrypt the secret knowledge. The image created by Matthäus Merian the Elder alludes to a frequently performed metallurgical and alchemical process: the purification of gold by antimony. This was also reenacted by the authors which makes the origin of alchemical imagery plausible.

The *Liber amicorum* of Stoltzius von Stoltzenberg

Sebastian Cöllen

During his travels through Europe from 1622 to 1628, the young physician Daniel Stoltzius von Stoltzenberg (born 1600, died after 1644) carried with him a draft version of his alchemical work *Viridarium chymicum*, published 1624. This version not only contained alchemical engravings and verses, but also served as a so-called *Stammbuch* (*album amicorum*, in English often ›autograph album‹) in which Stoltzius's acquaintances – a palette of the then scholarly class – inscribed brief dedications and quotations. The complex manuscript thus documents both the networking and the lively search for knowledge in the early modern period.

Painting and Science

Philipp Uffenbach's Entry in the *Liber amicorum* of Stoltzius von Stoltzenberg

Ursula Opitz

In the early 17th century, Philipp Uffenbach was one of the most respected artists in Frankfurt. In addition to painting and printmaking, he was interested in the natural sciences. As the author of two books in which the strictly Bible-believing Uffenbach dealt with astronomy, astrology, geography and mathematics, he showed that such sciences are not in conflict with Christian culture. This also corresponded to Stoltzius's attitude, because he sought the acquaintance of Uffenbach during his stay in Frankfurt in 1622 and exclusively presented his ›Stammbuch‹ to him and to the publisher Lucas Jennis, who was acquainted with both of them. Uffenbach supplemented his dedication text in the ›Stammbuch‹ with a carefully composed drawing that illustrates a verse from the so-called Epistle of James.

Magic and Mythology

Symbiotic and Artistic Relationships in the *Calendarium naturale magicum perpetuum*

Laura Etz

Matthäus Merian the Elder's print of the *Calendarium naturale magicum perpetuum* deals with natural magic and alchemy in the form of a schematic table. In the sense of conveying knowledge in alchemy, the content is encoded. Based on a manuscript by Grossschedel, the printed pictures were created anew by Merian and also given a special aesthetic appeal. As a pictorial medium, they do not only serve as a purely illustrative addition to the text, but also convey the encoding and decoding of scientific content in a different form and at the same time combine it with an aesthetic-artistic visual language.

Georg Keller

A Previously Unknown Designer for Matthäus Merian the Elder

Lena Konrad

The title page for Johann Daniel Mylius's *Antidotarium*, published by Lucas Jennis, bears two signatures, indicating Georg Keller as the inventor and Matthäus Merian the Elder as the engraver. The title page occupies a special position, as it is the only known frontispiece engraved by Merian so far that has both the designer's and the engraver's signature. This, as well as Keller's many years of activity in Frankfurt and his relationship with Eberhard Kieser, Matthäus Merian the Elder, Lucas Jennis, and Theodor De Bry, suggest a key position within Frankfurt's artistic community. The rather unknown and little-researched inventor, engraver, and artist from Frankfurt could thus have contributed to far more templates and designs than previously assumed.

The Reception of the Emblems from the *Atalanta fugiens* in Painting

Sonja Gehrisch

This paper uses two very different examples to show how certain image types and sometimes entire *picturae* from emblem books were reused in other emblematic works or even in painting – sometimes directly transferred, sometimes slightly modified, sometimes in the same context, sometimes detached from the original subject matter. To illustrate this process of motif transformation, two cases are examined in more detail: two paintings from the *Bibliotheca Philosophica Hermetica* in Amsterdam based on Michael Maier's *Atalanta fugiens* and the title page of the *Museaeum Hermeticum*.

An Alchemical Medal and its Iconographic Sources in Printed Books

Ivo Purš

The production of alchemical medals was popular in the 17th and first half of the 18th century based on reports of several spectacular transmutations of base metal into gold. The alchemical medal from the Germanisches Nationalmuseum in Nuremberg (16th/17th c., inv. no. Med 5830) does not intended to commemorate a specific event of transmutation but its iconography refers to this goal of alchemy and to theimportance of divine favor for the successful outcome of laboratory work. The so-called *Seals of Philosophers* from Johann Daniel Mylius's *Opus medico-chymicum* (Frankfurt, 1618/20) were used as templates.

Bibliographie

Primärliteratur

Aurei vellus 1599
Aurei vellus oder der Guldin Schatz und Kunſtkammer. Tractatus III …, St. Gallen/Rorschach 1599.

Aurei velleris 1600
Aurei velleris oder der Güldin Schatz und Kunſtkammer. Tractatus III …, Leipzig 1600.

Aurei velleris 1604
Aurei Velleris oder der Güldin Schatz und Kunſtkammer. Tractatus quintus & ultimus …, Basel 1604.

Beatus 1613
Valentinus, Basilius, *Azoth, sive aureliae occultae philosophorum, materiam primam, et decantatum illum lapidem philosophorum filiis hermetis solide, perſpicue & dilucide explicantes* …, hg. von Georg Beatus, Frankfurt a.M. 1613.

Becher 1689
Becher, Johann Joachim, *Tripus hermeticus*, Frankfurt a.M. 1689.

Becher 1705
Becher, Johann Joachim, *Philosophia oder Seelen-Weißheit*, Hamburg 1705.

Celsi 1572
Pseudo-Avicenna, *Artis chemicae principes* …, hg. von Mino Celsi, Basel 1572.

Croll 1623
Croll, Oswald, *Basilica chymica oder alchymistische königlich Klynod*, Frankfurt a.M. 1623.

Dariot 1557
Dariot, Claude, *Ad astrorum iudica facilis introductio*, Lyon 1557.

Dariot 1614
Dariot, Claude, *Die gulden Arch, Schatz- und Kunſtkammer, in drey theil underscheiden*, übers. von Claude Dariot, Basel 1614.

Dene 1567
Dene, Eduard de, *De warachtighe fabulen der dieren*, Brügge 1567.

Duval 1593
Duval, Robert, *De veritate et antiquitate artis chemicae et pulveris sive medicinae philosophorum vel auri potabile*, Leiden 1593.

Erasmus 1518
Erasmus, Desiderius, *Enchiridion militis christiani*, Basel 1518.

Ficino 1516
Ficino, Marsilio (Hg.), *Index eorum, quae hoc in libro habentur* …, Venedig 1516.

Fludd 1617
Fludd, Robert, *Utriusque cosmi maioris scilicet et minoris metaphysica, physica atque technica historia. Tomus primus*, Oppenheim 1617.

Fludd 1619
Fludd, Robert, *Utriusque cosmi maioris scilicet et minoris metaphysica, physica atque technica historia. Tomus secundus*, Oppenheim 1619.

Frankenberg 1676
Frankenberg, Abraham von, *Raphael oder Artzt-Engel*, Amsterdam 1676.

Grataroli 1572
Grataroli, Guglielmo, *Auriferae artis, quam chemiam vocant*, 2 Bde., Basel 1572.

Grataroli 1593
Grataroli, Guglielmo, *Artis auriferae, quam chemiam vocant*, 2 Bde., Basel 1593.

Grataroli 1610
Grataroli, Guglielmo, *Artis auriferae, quam chemiam vocant*, 3 Bde., Basel 1610.

Hardouin 1783
Hardouin, Jean (Hg.), *Caii plinii secundi historiae naturalis libri XXXVII*, Zweibrücken 1783.

Heyns 1578
Heyns, Peeter, *Esbatiment moral des animaux*, Antwerpen 1578.

Huser 1590
Huser, Johannes (Hg.), *Husersche Quartausgabe. Dieser Theil (welcher der Dritte unter den Philosophischen Schrifften) begreifft fürnemlich das treffliche Werck Theophrasti, Philosophia Sagax, oder Aſtronomia Magna genannt: Sampt ettlichen andern Opusculis, und einem Appendice*, Bd. 10, Basel 1590.

Khunrath 1599
Khunrath, Heinrich, *Warhafftiger Bericht von Philosophischen Athanor*, Leipzig 1599.

Khunrath 1603
Khunrath, Heinrich, *Warhafftiger Bericht vom Philosophischen Athanore*, Leipzig 1603.

Khunrath 1608
Khunrath, Heinrich, *De igne magorum philosophorumque secreto externo et visibili*, Straßburg 1608.

Khunrath 1609
Khunrath, Heinrich, *Amphitheatrum sapientiae aeternae*, Hanau 1609.

Lacini 1546
Bonus, Petrus, *Pretiosa margarita novella de thesauro ac pretiosissimo philosophorum lapide*, hg. von Giovanni Lacini, Venedig 1546.
Lacini 1554
Bonus, Petrus, *Praeciosa ac nobilissima artis chymiae collectanea de occultissimo ac praeciosissimo philosophorum lapide*, hg. von Giovanni Lacini, Nürnberg 1554.
Lacini 1557
Bonus, Petrus, *Pretiosa margarita novella de thesauro ac pretiosissimo philosophorum lapide*, hg. von Giovanni Lacini, Venedig 1557.
Lambspring 1625
Lambſpring. Das ist: Ein herzlicher Teutscher Tractat vom Philosophischen Steine, in: Rhenanus 1625, S. 83-117.
Libavius 1597a
Libavius, Andreas, *Commentationum metallicarum libri quatuor de natura metallorum, mercuriio philosophorum, azotho, et lapide seu tinctura physicorum conficienda …*, Frankfurt a.M. 1597.
Libavius 1597b
Libavius, Andreas, *Alchemia*, Frankfurt a.M. 1597.
Libavius 1606a
Libavius, Andreas, *Commentariorum alchemiae. Pars Secunda, continens tractatus quosdam singulares ad illustrationem eorum potiſſimum, qua libro alchemia secundo habentur difficiliora laboriosioraque …*, Frankfurt a.M. 1606.
Libavius 1606b
Libavius, Andreas, *Alchymia*, Frankfurt a.M. 1606.
Maier 1609
Maier, Michael, *De medicina regia & vere heroica, coelidonia, quae & phalaia, aurelia aurea, lapis sanitatis philosophicus, sulphur auri, rex fontinam ingrediens, multisq[ue] alijs nominibus dicta innotuit*, Prag 1609.
Maier 1614
Maier, Michael, *Arcana arcanissima, hoc est, hieroglyphica aegyptio-graeca vulgo necdum cognita*, London 1614.
Maier 1616a
Maier, Michael, *De circulo physico, quadrato: hoc est auro, eiusque virtute medicinali, sub duro cortice instar nuclei latente; an & qualis inde petenda sit, tractatus haud inutilis*, Oppenheim 1616.
Maier 1616b
Maier, Michael, *Lusus serius quo hermes sive mercurius, rex mundanorum omnium sub homine existentium, post longam disceptationem in concilio octovirali habitam, homine rationali arbitro, judicatus et constitutus est*, Oppenheim 1616.
Maier 1617a
Maier, Michael, *Jocus severus, hoc est tribunal aequum quo noctua regina avium, phoenice arbitro, post varias disceptationes et querelas volucrum eam infestantium, pronunciatur et ob sapientiam singularem, palladi sacrata agnoscitur*, Frankfurt a.M. 1617.
Maier 1617b
Maier, Michael, *Examen fucorum pseudo-chymicorum detectorum et in gratiam veritatis amantium succincte refutatorum*, Frankfurt a.M. 1617.
Maier 1617c
Maier, Michael, *Symbola aureae mensae duodecim nationum*, Frankfurt a.M. 1617.
Maier 1617d
Maier, Michael, *Atalanta fugiens. Hoc est emblemata nova de secretis naturae chymica*, Oppenheim 1617.
Maier 1618a
Maier, Michael, *Atalanta fugiens. Hoc est, emblemata nova de secretis naturae chymica*, Oppenheim 1618.
Maier 1618b
Maier, Michael, *Viatorium. Hoc est, de monitibus planetarum septem seu metallorum*, Oppenheim 1618.
Maier 1618c
Maier Michael, *Tripus aureus, hoc est, tres tractatus chymici selectissimi, nempe I. basilii valentini practica una cum 12 clavibus & app. II. thomae nortoni crede mihi seu ordinale III. cremeri abbatis westmonasteriensis testamentum*, Frankfurt a.M. 1618.
Maier 1620
Maier, Michael, *Septimana philosophica qua aenigmata aureola de omni genere a salomone israelitarum sapientissimo rege, et arabiae regina saba, nec non hyramo, tyri principe, sibi invicem in modum colloquii proponuntur et enodantur*, Frankfurt a.M. 1620.
Maier 1622
Maier, Michael, *Cantilenae intellectuales de phoenice redivivo*, Rostock 1622.
Maier 1687
Maier, Michael, *Secretioris naturae secretorum scrutinium chymicum, per oculis et intellectui accuratè accomodata, figuris cupro appositissimè incisa, ingeniosissima emblemata, hisque confines, & ad rem egregié facientes sententias, doctissimaque item epigrammata, illustratorum. …*, Frankfurt a.M. 1687.
Maier 1708
Maier, Michael, *Chymisches Cabinet, Derer grossen Geheimnussen der Natur …*, Frankfurt a.M. 1708.
Mander 1604
Mander, Karel van, *Het schilder-boek*, Haarlem 1604.
Manget 1702
Manget, Jean-Jacques, *Bibliotheca chemica curiosa*, 2 Bde., Genf 1702.
Meung 1678/1678
Meung, Jean de, *Demonstratio naturae, quam errantibus chymicus facit, dum du sophista & stolido spiratire carbonario conqueritur*, in: Musaeum hermeticum 1677/1678.

Michelspacher 1615
Michelspacher, Stephan, *Cabala, Spiegel der Kunst unnd Natur: in Alchymia. Was der weisen Uralte stein, doch für ein ding sey, der, da dreyfach, und nur ein Stein ist. Welches allen mühseligen liebhabern der Kunst zu Ehren, mit hilff Gottes, so klar als ein Spiegel fürgestelt: …*, Augsburg 1615.
Michelspacher 1616
Michelspacher, Stephan, *Cabala, speculum artis et naturae,in alchymia; exinde, quod, lapis sophorum antiquissimus, rei sit, qui triplex, & tamen simplex lapis existit …*, Augsburg 1616.
Morgenstern 1613
Morgenstern, Philipp (Hg.), *Turba philosophorum. Das ist, Das Buch von der güldenen Kunst*, 2 Bde., Basel 1613.
Musaeum hermeticum 1625
Musaeum hermeticum omnes sopho-spagyricae artis disciplulos fidelissime erudiens, Frankfurt a.M. 1625.
Musaeum hermeticum 1677/1678
Musaeum hermeticum reformatum et amplificatum, aureus tractatus de philosophorum lapide, Frankfurt a.M. 1677/1678.
Mylius 1618/1620
Mylius, Johann Daniel, *Opus medico-chymicum. Continens tres tractatus sive basilicas: quorum prior inscribitur basilica medica. Secundus basilica chymica. Tertius basilica philosophica*, 2 Bde., Frankfurt a.M. 1618/1620.
Mylius 1620
Mylius, Johann Daniel, *Antidotarium medico-chymicum*, Frankfurt a.M. 1620.
Mylius 1622 Mylius, Johann Daniel, *Philosophia reformata*, Frankfurt a.M. 1622.
Nazari 1564
Nazari, Giovanni Battista, *Il metamorfosi metallico et humano*, Brescia 1564.
Nazari 1572
Nazari, Giovanni Battista, *Della tramutatione metallica sogni tre*, Brescia 1572.
Nazari 1599
Nazari, Giovanni Battista, *Della tramutatione metallica sogni tre*, Brescia 1599.
Occulta philosophia 1613
Occulta philosophia. Von den verborgenen Philosophischen Geheimnussen der heimlichen Goldblumen/ und Lapidis philosophorum, was derselbige: und wie zu Erlangung dessen zu procediren/ außführlicher Bericht in einem Philosophischen Gespräch verfasset, Frankfurt a.M. 1613.
Penot 1616
Penot, Bernard Georges, *Tractatus varii, de vera praeparatione, et usu medicamentorum chymicorum*, Basel 1616.
Reusner 1581
Reusner, Nicolas, *Emblemata nicolai reusneri IC. partim ethica, et physica: partim verò historica, & hierogylphica, sed ad virtutis, morumque. Doctrinam omnia ingeniosè traducts: in quatuor libros digesta, cum symbolis & inscriptionibus illustrium & clarorum virorum*, Frankfurt a.M. 1581.
Reusner 1582
Reusner, Hieronymus (Hg.), *Pandora, Das ist, Die Edleste Gab Gottes, oder der Werde vnnd Heilsamme Stein der Weisen, mit welchem die alten Philosophi … die vnuolkommene Metallen, durch gewalt des Fewrs verbessert …*, Basel 1582.
Reusner 1588
Reusner, Hieronymus (Hg.), *Pandora, Das ist, Die Edleste Gab Gottes, oder der Werde vnnd Heilsamme Stein der Weisen, mit welchem die alten Philosophi … die vnuolkommene Metallen, durch gewalt des Fewrs verbessert …*, Basel 1588.
Reusner 1598
Reusner, Hieronymus (Hg.), *Pandora, Das ist, Die Edleste Gab Gottes, oder der Werde vnnd Heilsamme Stein der Weisen, mit welchem die alten Philosophi … die vnuolkommene Metallen, durch gewalt des Fewrs verbessert …*, Basel 1598.
Rhenanus 1625
Rhenanus, Johannes [Condeesyanus, Hermannus] (Hg.), *Dyas chymica tripartita. Das ist: Sechs Herrliche Teutsche Philosophische Tractätlein*, Frankfurt a.M. 1625.
Richeome 1609
Richeome, Louis, *Tableaux sacrez des figures mystiques du très auguste sacrifice et sacrement de l'Eucharistie*, Paris 1609.
Rosarium philosophorum 1550
Rosarium philosophorum. Secunda pars alchimieae de lapide philosophico vero modo praeparando …, Frankfurt a.M. 1550.
Ruland 1612
Ruland, Martin, *Lexicon alchemiae sive dictionarivm alchemisticvm. cum obscuriorum verborum, & rerum hermeticarum, tum theophrast-paracelsicarum phrasium, planam explicationem continens*, Frankfurt a.M. 1612.
Sadeler 1608
Sadeler, Aegidius, *Theatrum morum. Artliche Gespräch der Thier mit wahren Historien den Menschen zur Lehr*, Prag 1608.
Schüler 1608
Schüler, Conrad, *Gründliche Außlegung und warhafftige Erklerung der Rythmorum Fratris Basilii Valentini Monachi. Von der Materia, ihrer Geburt, Alter, Frab, Qualitet und Namen, des grossen Steins der Uhralten Philosophen*, Leipzig 1608.
Schütz 1572
Bonus, Petrus, *Introductio in divinam chemiae artem integra …*, hg. von Michael Schütz, Basel 1572.

Sennert 1611
Sennert, Daniel, *Institutionum Medicinae Libri V*, Wittenberg 1611.

Stoll 1714
Valentinus, Basilius, *Pretiosa margarita, Oder Neu-erfundene Köstliche Perle. Von dem Unvergleichlichen Schatz und höchst-kostbaren Stein der Weisen* …, hg. von Giovanni Lacini, übers. von Wolfgang Georg Stoll, Leipzig 1714.

Stoltzius von Stoltzenberg 1624a
Stoltzius von Stoltzenberg, Daniel, *Viridarium chymicum figuris cupro incisis adornatum, et poeticis picturis illustratum* …, Frankfurt a.M. 1624.

Stoltzius von Stoltzenberg 1624b
Stoltzius von Stoltzenberg, Daniel, *Chymisches Lustgärtlein. Mit schönen in Kupffer geschnittenen Figuren* …, übers. von Daniel Meißner, Frankfurt a.M. 1624.

Theatrum chemicum 1659
Theatrum chemicum, praecipuos selectorum auctorum tractatus de chemiae et lapidis philosophici …, Bd. 4, Straßburg 1659.

Thölde 1599
Thölde, Johann (Hg.), *Ein kurtzer summarischer Tractat Fratris Basilii Valentini Benedectiner Ordens. Von dem grossen Stein der uhralten/ daran so viel tausent Meister anfangs der Welt hero gemacht haben* …, Eisleben 1599.

Thölde 1602
Thölde, Johann (Hg.), *Ein kurtzer summarischer Tractat Fratris Basilii Valentini Benedectiner Ordens. Von dem grossen Stein der uhralten/ daran so viel tausent Meister anfangs der Welt hero gemacht haben* …, Leipzig 1602.

Thurneysser 1570
Thurneysser zum Thurn, Leonhardt, *Quinta essentia. Das ist die Höchste Subtilitet, Krafft, und Wirkung, Beider der Furtrefelichisten (und menschlichem gschlecht den nutzlichisten) Könsten der Medicina, und Alchemia* …, Münster 1570.

Thurneysser 1574
Thurneysser zum Thurn, Leonhardt, *Quinta essentia, das ist, die höchste Subtilitet, Krafft und Wirckung, beyder der fürtrefflichsten und menschlichem Geschlecht am nützlichsten Künsten, der Medicin und Alchemy* …, Leipzig 1574.

Thurneysser 1580
Thurneysser zum Thurn, Leonhardt, … *Und Impletio, oder Erfüllung* …, [Basel?] 1580.

Thurneysser 1581
Thurneysser zum Thurn, Leonhardt, … *Und Impletio, oder Erfüllung* …, Nürnberg 1581.

Toyson d'or 1612
La toyson d'or ou La fleur des thresors, en la quelle est succinctement & methodiquement traicté de la Pierre des Philosophes, de son excellence, effects & vertu admirable. …, Paris 1612.

Typotius 1618
Typotius, Jacobus, *De hierographia, quae complectitur hieroglyptica, atq[ue] symbola libri duo*, Prag 1618.

Valentinus 1625
Valentinus, Basilius, *Vier Tractätlein … von dem grossen Stain der uralten weysen Maister* …, in: Rhenanus 1625.

Zinckgref 1619
Zinckgref, Julius-Wilhelm, *Emblematum ethico-politicorum centuria*, Heidelberg 1619.

Zinckgref 1655
Zinckgref, Julius-Wilhelm, *Teutsche Apophthegmata, das ist der Teutschen scharfsinnige kluge Sprüche, anitzo vermehret durch Johan-Leonhard Weidnern,* Bd. 4, Amsterdam 1655.

Sekundärliteratur

Abraham 1998
Abraham, Lyndy, *A Dictionary of Alchemical Imagery*, Cambridge 1998.

Abt/Madelung/Hofmeier 2003
Abt, Theodor/Madelung, Wilferd/Hofmeier, Thomas (Hg.), *Book of the Explanation of the Symbols. Kitāb Ḥall ar-Rumūz by Muhammad Ibn Umail* (Corpus Alchemicum Arabicum, Bd. 1), Zürich 2003.

Adams/Linden 1998
Adams, Alison/Linden, Stanton J., *Introduction*, in: Emblems and Alchemy (Glasgow Emblem Studies, Bd. 3), hg. von Alison Adams und Stanton J. Linden, Glasgow 1998, S. V-VI.

Akat. Alchemie. Die Große Kunst 2017
Alchemie. Die Große Kunst (Sonderausstellungshallen am Kulturforum, Berlin), Akat. hg. von Jörg Völlnagel und David Brafmann, Berlin/Köln 2017.

Akat. Die Sterne lügen nicht 2008
Die Sterne lügen nicht. Astrologie und Astronomie im Mittelalter und in der Frühen Neuzeit (Ausstellungskataloge der Herzog-August-Bibliothek, Bd. 90), Akat. hg. von Christian Heitzmann, Wolfenbüttel 2008.

Akat. L'alchimia e le arti 2012
L'alchimia e le arti. La fonderia degli Uffizi. Da laboratorio a stanza delle meraviglie (Galleria degli Uffizi, Sala delle Reali Poste, Florenz), Akat. hg. von Valentina Conticelli, Livorno 2012.

Akat. Geheimnisse der Alchemie 1999
Geheimnisse der Alchemie (Institut für Geschichte und Hermeneutik der Geheimwissenschaften, Basel; Öffentliche Bibliothek der Universität Basel; Kantonsbibliothek Vadiana St. Gallen; Bibliotheca Philosophica Hermetica, Amsterdam), Akat. hg. von Manuel Bachmann und Thomas Hofmeier, Basel 1999.

Akat. Goldenes Wissen 2014
Goldenes Wissen. Die Alchemie – Substanzen, Synthesen, Symbolik (Ausstellungskatalog der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel, Bd. 98), Akat. hg. von Petra Feuerstein-Herz und Stefan Laube, Wiesbaden 2014.

Akat. Kunst und Alchemie 2014
Kunst und Alchemie. Das Geheimnis der Verwandlung (Museum Kunstpalast, Düsseldorf), Akat. hg. von Sven Dupré, Dedo von Kerssenbrock-Krosigk und Beate Wismer, München 2014.

Akat. Leonhard Thurneysser zum Thurn 1996
… und die Spree führt Gold. Leonhard Thurneysser zum Thurn: Astrologe, Alchimist, Arzt und Drucker im Berlin des 16. Jahrhunderts (Beiträge aus der Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Bd. 3), Akat. hg. von Gabriele Spitzer, Wiesbaden 1996.

Akat. Manier, Mythos und Moral 2014
Manier, Mythos und Moral. Niederländische Druckgraphik um 1600 (Publikationen der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg Carl von Ossietzky, Bd. 6), Akat. hg. von Iris Wenderholm, Petersberg 2014.

Akat. Merian 1993
Catalog zu Ausstellungen im Museum für Kunsthandwerk Franckfurt am Mayn (15.9.1993) und im Kunstmuseum Basel (28.11.1993-13.2.1994) als Unsterblich Ehren-Gedächtnis zum 400. Geburtstag des hochberühmten Delinatoris (Zeichners), Incisoris (Stechers) et Editoris (Verlegers) Matthaeus Merian des Aelteren, hg. von Wilgel Bingson u.a., Frankfurt a.M. 1993.

Akat. Moritz der Gelehrte 1997
Moritz der Gelehrte. Ein Renaissancefürst in Europa (Weserrenaissance-Museum Schloss Brake, Lemgo; Staatliche Museen Kassel), Akat. hg. von Heiner Borggrefe, Eurasburg 1997.

Akat. Prag um 1600 1988
Prag um 1600. Kunst und Kultur am Hofe Kaiser Rudolfs II. (Kulturstiftung Ruhr, Villa Hügel, Essen), Akat. hg. von Jürgen Schultze, Freren 1988.

Akat. Sanct Georg 2001
Sanct Georg. Der Ritter mit dem Drachen (Diözesanmuseum Freising), Akat. hg. von Sylvia Hahn, Sigrid Metken und Peter B. Steiner, Lindenberg 2001.

Akat. Zeitsprünge 2020
Zeitsprünge. Basler Geschichte in Kürze (Historisches Museum Basel), Akat. hg. von Jonathan Büttner, Gudrun Piller und Daniel Suter, Basel 2020.

Allen 2017
Allen, Michael J.B., *Transfiguration and the Fire Within. Marsilio Ficino on the Metaphysics and Psychology of Light*, in: Lux in Tenebris. The Visual and the Symbolic in Western Esotericism, hg. von Peter J. Forshaw, Leiden 2016, S. 50-65.

Althaus 2008
Althaus, Karin, *Druckgrafik. Handbuch der künstlerischen Drucktechnik*, Zürich 2008.

Arndt 2009
Arndt, Johannes, *Der Dreißigjährige Krieg 1618-1648*, Stuttgart 2009.

Babin 2015
Babin, Sarah, ›*Kunst geht nach Brot!‹ Einige Bemerkungen zu Künstlerklagen in Stammbüchern des 17. Jahrhunderts*, in: Die Klage des Künstlers, hg. von Birgit Ulrike Münch, Andreas Tacke, Markwart Herzog und Sylvia Heudecker, Petersberg 2015, S. 160-170.

Babbitt 1936
Plutarch, *Isis and Osiris. The E at Delphi. The Oracles at Delphi No Longer Given in Verse. The Obsolescence of Oracles* (Plutarch's Memoralia, Bd. 5; Loeb Classical Library, Bd. 306), übers. von Frank Cole Babbitt, Cambridge, Mass. 1936.

Bass 2019
Bass, Marisa Anne, *Insect Artifice. Nature and Art in the Dutch Revolt*, Princeton/Oxford 2019.

Bauer 1883
Bauer, Alexander, *Chemie und Alchemie in Österreich bis zum beginnenden XIX. Jahrhundert*, Wien 1883.

Bauer 2000
Bauer, Barbara, *Die Philosophie auf einen Blick. Zu den graphischen Darstellungen der aristotelischen und neuplatonisch-hermetischen Philosophie vor und nach 1600*, in: Seelenmaschinen. Gattungstraditionen, Funktionen und Leistungsgrenzen der Mnemotechniken vom späten Mittelalter bis zum Beginn der Moderne, hg. von Jörg-Jochen Berns und Wolfgang Neuber, Wien u.a. 2000, S. 481-520.

Bauer 2012
Bauer, Viktoria, *Alchemische Emblematik. Michael Maiers „Atalanta Fugiens" (1618)*, Graz 2012.

Bauer/Haupt 1976
Bauer, Rotraud/Haupt, Herbert, *Das Kunstkammerinventar Kaiser Rudolfs II. 1607-1611*, in: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien 72, 1976, S. VII-191.

Bebilderung der Alchemie 2021ff.
Matthäus Merian d.Ä. und die Bebilderung der Alchemie um 1600. Virtuelle Ausstellung & Dynamische Wissensplattform, hg. von Berit Wagner, Frankfurt a.M. 2021ff. (merian-alchemie.ub.uni-frankfurt.de)

Beck 1991
Beck, Wolfgang, *Michael Maiers Examen „Fucorum Pseudo-chymicorum". Eine Schrift wider die falschen Alchemisten*, München 1991.

Beck 2016
Beck, Andreas, *Emblempoietik des Zitats in Zincgref/Merians „Emblematvm Ethico- Politicorvm Centvria" und deren Rezeption*, in: Imitat, Zitat, Plagiat und Original in Literatur und Kultur der Frühen Neuzeit, hg. von Andreas Beck und Nora Ramtke, Frankfurt a.M. 2016, S. 135-172.

Behrmann 2011
Behrmann, Carolin, *Echsenkampf und Bienenzunge. Die Accademia dei Lincei, Gianlorenzo Bernini und die Visualisierung von Bewegung*, in: Departure for Modern Europe. A Handbook of Early Modern Philosophy (1400-1700), hg. von Hubertus Busche, Hamburg 2011, S. 685-701.

Beierlein 1955
Beierlein, Paul Reinhard (Hg.), *Lazarus Ercker. Beschreibung der allervornehmsten mineralischen Erze und Bergwerksarten vom Jahre 1580*, Berlin 1955.

Bentley 1829
Bentley, R. (Hg.), *A Selection of the Most Celebrated Sermons of M. Luther and J. Calvin …*, New-York 1829.

Benzing 1961
Benzing, Josef, *Der Drucker Cyriacus Jacob zu Frankfurt am Main: 1533 (1539)-1551*, in: Archiv für Geschichte des Buchwesens 24, 1961, S. 194-202.

Benzing 1967
Benzing, Josef, *Johann Theodor de Bry, Levinus Hulsius' Witwe und Hieronymus Galler als Verleger und Drucker zu Oppenheim (1610-1620)*, in: Börsenblatt für den Deutschen Buchhandel 23.100, 1967, S. 2952-2978.

Berry 1967
Berry, Herbert, *Dr. Fludd's Engravings and Their Beholders*, in: Shakespeare Studies 3, 1967, S. 11-21.

Betechtin 1957
Betechtin, Anatolij G., *Lehrbuch der speziellen Mineralogie*, Berlin 1957.

Biedermann 2006
Biedermann, Hans, *Materia prima. Die geheimen Bilder der Alchemie*, Wiesbaden 2006.

Bilak 2022
Bilak, Donna A., *Laboratories and Technology: Chymical Practice and Sensory Experience*, in: A Cultural History of Chemistry in the Early Modern Age, hg. von Bruce T. Moran, Dublin u.a. 2022, S. 67-88.

Birkhan 1992
Birkhan, Helmut (Hg.), *Die alchemistische Lehrdichtung des Gratheus filius philosophi in Cod. Vind. 2372. Zugleich ein Beitrag zur okkulten Wissenschaft im Spätmittelalter*, Wien 1992.

Blümle 2013
Blümle, Claudia, *Augenblick oder Gleichzeitigkeit. Zur Simultaneität im Bild*, in: Simultaneität. Modelle der Gleichzeitigkeit in den Wissenschaften und Künsten (Kultur- und Medientheorie), Bielefeld 2013, S. 37-55.

Bodt-Maselis/Balis/Marijnissen 1989
Bodt-Maselis, Marie-Christiane de/Balis, Arnout/Marijnissen, Roger H. (Hg.), *De albums van Anselmus de Boodt (1550-1632). Geschilderde natuurobservatie aan het Hof van Rudolf II te Praag*, Tielt 1989.

Bouman/Van Heertum 2017
Bouman, José/Heertum, Cis van, *Emblems in Print and Paint. Atalanta Fugiens and a Curious Case of 17th-Century Applied Art*, Amsterdam 2017 (https://embassyofthefreemind.com/en/library/202-emblems-in-print-and-paint-atalanta-fugiens).

Böhme 2014
Böhme, Hartmut, *Matthäus Merian d.Ä.: Alchemische Weltlandschaft*, in: Akat. Goldenes Wissen 2014, S. 19-22.

Boerlin 1976
Boerlin, Paul Henry, *Leonhard Thurneysser als Auftraggeber. Kunst im Dienste der Selbstdarstellung zwischen Humanismus und Barock*, Basel/Stuttgart 1976.

Bredekamp 2012
Bredekamp, Horst, *Beuys als Mitstreiter der Form*, in: Joseph Beuys – Parallelprozesse. Archäologie einer künstlerischen Praxis, hg. von Ulrich Müller und Horst Bredekamp, München 2012, S. 22-41.

Buntz 1968
Buntz, Herwig, *Deutsche alchemistische Traktate des 15. und 16. Jahrhunderts*, München 1968.

Burioni 2009
Burioni, Matteo (Hg.), *Giorgio Vasari. Das Leben des Parmigianino*, Berlin 2009.

Breton 1962
Breton, André, *Manifestes du surréalisme*, Paris 1962.

Brüning 2004
Brüning, Volker Fritz, *Die alchemistischen Druckwerke von der Erfindung der Buchdruckerkunst bis zum Jahr 1690* (Bibliographie der alchemistischen Literatur, Bd. 1), München 2004.

Chodorowski 2023
Chodorowski, Christoph, *Ikonographie des chymischen Baums*, in: Bebilderung der Alchemie 2021ff.

Cöllen 2021
Cöllen, Sebastian, *Stammbuch des Stoltzius von Stoltzenberg*, in: Bebilderung der Alchemie 2021ff.

Conticelli 2012
Conticelli, Valentina, *Una storia di storie. La Fonderia del Granduca: laboratorio, Wunderkammer e museo farmaceutico*, in: Akat. L' Alchimia e le arti, 2012, S. 13-34.

Dabir Zadeh 2021
Dabir Zadeh, Maja, *Merian, Titelblatt Mylius, Antidotarium, 1620*, in: Bebilderung der Alchemie 2021ff.

Da Costa Kaufmann 1988
Da Costa Kaufmann, Thomas, *The School of Prague. Painting at the Court of Rudolf II*, Chicago u.a. 1988.

Da Costa Kaufmann 2009
Da Costa Kaufmann, Thomas, *Arcimboldo. Visual Jokes, Natural History, and Still-Life Painting*, Chicago 2009.

Daly 1970
Daly, Peter M., *The Poetic Emblem*, in: Neophilologus 54, 1970, S. 381-397.

Daly 2014
Daly, Peter M., *The Emblem in Early Modern Europe. Contributions to the Theory of the Emblem*, London 2014.

Debus 1964
Debus, Allen G., *The Paracelsian Aerial Niter*, in: Isis 55, 1964, S. 43-61.

Debus 1965
Debus, Allen G., *The Sun in the Universe of Robert Fludd, in: Le soleil à la Renaissance. Sciences et mythes*, hg. von Université libre de Bruxelles, Brüssel 1965, S. 361-377.

Dekker 2010
Dekker, Mariska, *Michaels Maiers ›Atalanta Fugiens‹ (1617/18). Studie zu einem alchemischen Emblembuch des 17. Jahrhunderts*, Frankfurt a.M. 2010.

Dobalová 2006
Dobalová, Sylva, *Theatrum morum. Tygr, lev a divadlo na Pražském hradě,* in: Pictura verba cupit. Essays for Lubomír Konečny, hg. von Beket Bukovinská und Lubomír Slavíček, Prag 2006, S. 207-220.

Dobalová 2015
Dobalová, Sylva, *Einheimische und exotische Tiere im Prag der Renaissance*, in: Echt tierisch! Die Menagerie des Fürsten (Kunsthistorisches Museum, Wien; Schloss Ambras, Innsbruck), Akat. hg. von Sabine Haag und Thomas Kuster, Wien 2015, S. 36-41.

Dronke 1980
Dronke, Peter, *Bernard Silvestris, Natura, and Personification*, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 43, 1980, S. 16-31.

Dutta 2021
Dutta, Ella, *Personifikation der vier Elemente Philosophia reformata,* in: Bebilderung der Alchemie 2021ff.

Dym 2008
Dym, Warren Alexander, *Alchemy and Mining: Metallgenesis and Prospecting in Early Mining Books*, in: Ambix 55, 2008, S. 232-254.

Eamon 1994
Eamon, William, *Science and the Secrets of Nature. Books of Secrets in Medieval and Early Modern Culture*, Princeton 1994.

Eco 2009
Eco, Umberto, *Die Kunst des Bücherliebens*, übers. von Burkhart Kroeber, München 2009.

Edighoffer 2002
Edighoffer, Roland, *Die Rosenkreuzer*, München 2002.

Eickmeyer 2012
Eickmeyer, Jost, *Ein Politiker als Böhmist. Johann Angelius Werdenhagen (1581-1652) und seine* Psychologia Vera J*[acobi]* B*[öhmii] T[eutonicii]* (1632), in: Offenbarung und Episteme. Zur europäischen Wirkung Jacob Böhmes im 17. und 18. Jahrhundert (Frühe Neuzeit, Bd. 173), hg. von Wilhelm Kühlmann und Friedrich Vollhardt, Berlin 2012, S. 67-93.

Eis 1964
Eis, Gerhard, *Tiere aus der Phiole*, in: Centaurus 10, 1964, S. 29-64.
Elmes 2017
Elmes, Melissa Ridley, *The Alchemical Transformation of Melusine*, in: Melusine's Footprint. Tracing the Legacy of a Medieval Myth, hg. von Misty Urban, Deva F. Kemmis und Melissa Ridley Elmes, Leiden/Boston 2017, S. 94-105.
Evans 1973
Evans, Robert John Weston, *Rudolf II and his World. A Study in Intellectual History 1576-1612*, Oxford 1973.
Fagiolo dell'Arco 1970
Fagiolo dell'Arco, Maurizio, *Il Parmigianino. Un saggio sull'ermetismo*, Rom 1970.
Falk 1989
Falk, Tilman (Hg.), *Matthaeus Merian the Elder (Continued) to Matthaeus Merian the Younger* (Hollstein's German engravings, etchings and woodcuts. 1400-1700, Bd. 26), Blaricum 1989.
Fankhauser 2007
Fankhauser, Regula, *Visuelle Erkenntnis. Zum Bildverständnis des Hermetismus in der Frühen Neuzeit*, in: Image. Journal of Interdisciplinary Science 5.1, 2007, S. 20-35.
Feinstein 2006
Feinstein, Sandy, *Horsing Around. Framing Alchemy in the Manuscript Illustrations of the ›Splendor Solis‹*, in: The Sixteenth Century Journal 37, 2006, S. 673-699.
Ferguson 1906
Ferguson, John, *Bibliotheca Chemica: A Catalogue of the Alchemical, Chemical and Pharmaceutical Books in the Collection of the Late James Young of Kelly and Durris, ESQ., LL.D., F.R.S., F.R.S.E*, 2 Bde., Glasgow 1906.
Feuerstein-Herz 2016
Feuerstein-Herz, Petra, *Im alchemischen Laboratorium*, in: Akat. Goldenes Wissen 2014, S. 277-358.
Feuerstein-Herz/Frietsch 2021
Feuerstein-Herz, Petra/Frietsch, Ute, *Alchemie – Genealogie und Terminologie, Bilder, Techniken und Artefakte. Forschungen aus der Herzog August Bibliothek*, Wiesbaden 2021.
Fierz 1971
Fierz, Heinrich-Karl, *The Lambspring Figures*, in: *The Well-Tended Tree. Essays into the Spirit of our Time*, hg. von Hilde Kirsch, New York 1971, S. 143-158.
Figala 1998
Figala, Karin, *Quecksilber*, in: Priesner/Figala 1998, S. 295-300.
Figala/Neumann 1990
Figala, Karin/Neumann, Ulrich, *Michael Maier (1569-1622): New Bio-Bibliographical Material*, in: Alchemy Revisited, hg. von Zweder Rudolf Willem Maria von Martels, Leiden u.a. 1990, S. 34-50.
Figala/Neumann 1994
Figala, Karin/Neumann, Ulrich, »Author, Cui Nomen Hermes Malavici«. New Light on the Bio-Bibliography of Michael Maier (1569-1622), in: Alchemy and Chemistry in the 16th and 17th Centuries, hg. von Piyo Rattansi und Antonio Clericuzio, Boston/Dordrecht/London 1994, S. 121-147.
Figala/Neumann 1995
Figala, Karin/Neumann, Ulrich, *A propos de Michael Maier. Quelques découvertes bio-bibliographiques*, in: Alchimie. Art, histoire et mythes, hg. von Didier Kahn und Sylvain Matton, Mailand/Paris 1995, S. 651-664.
Fuss 2000
Fuss, Ulrike Valeria, *Matthaeus Merian der Ältere. Von der lieblichen Landschaft zum Kriegsschauplatz – Landschaft als Kulisse des 30jährigen Krieges*, Frankfurt a.M. u.a. 2000.
Folk 2014
Folk, Reinhard, *Uffenbach's ›Zeitweiser‹ published 1598 in ›The Compendium‹*, in: Journal of the North American Sundial Society 21/3, 2014, S. 4-13.
Folk 2018
Folk, Reinhard, »*... die vier größte Wunderwerck GOTtes... Himmel, Erdt, die Zeit und der Mensch«. Glaube und Weltbild um 1600 in Philipp Uffenbachs ›Zeitweiser‹ – Astronomie und Zeitmessung um 1600*, in: Astronomie und Astrologie im Kontext von Religionen, hg. von Gudrun Wolfschmidt, Hamburg 2018.
Forshaw 2005
Forshaw, Peter J., *The Early Alchemical Reception of John Dee's Monas Hieroglyphica*, in: Ambix 52, 2005, S. 247-269.
Forshaw 2006
Forshaw, Peter J., *Alchemy in the Amphitheatre. Some Consideration of the Alchemical Content of the Engravings in Heinrich Khunrath's ›Amphitheatre of Eternal Wisdom‹ (1609)*, in: Art & Alchemy, hg. von Jacob Wamberg, Kopenhagen 2006, S. 195-220.
Forshaw 2010
Forshaw, Peter J., *Oratorium – Auditorium – Laboratorium. Early Modern Improvisations on Cabala, Music, and Alchemy*, in: Aries 10.2, 2010, S. 169-195.
Forshaw 2011
Forshaw, Peter J., *»Behold, the dreamer cometh«. Hyperphysical Magic and Deific Visions in an Early Modern Theosophical Lab-Oratory*, in: Conversations with Angels. Essays Towards a History of Spiritual Communication. 1100-1700, hg. von Joad Raymond, Basingstoke u.a. 2011, S. 175-200.
Forshaw 2013
Forshaw, Peter J., *›Cabala Chymica‹ or ›Chemia Cabalistica‹ – Early Modern Alchemists and Cabala*, in: Ambix 60.4, 2013, S. 361-389.
Forshaw 2020a
Forshaw, Peter J., *Michael Maier and Mythoalchemy*, in: Furnace and Fugue 2020.

Forshaw 2020b
Forshaw, Peter J., *Alchemical Images*, in: Encyclopedia of Early Modern Philosophy and the Sciences, hg. von Dana Jalobeanu und Charles T. Wolfe, o.O. 2020, S. 1-10.

Forshaw/Van Kooy 2014
Forshaw, Peter/Van Kooy, Alinda, *Divine Wisdom – Divine Nature. The Message of the Rosicrucian Manifestoes in the Visual Language of the Seventeenth Century*, hg. von José A.E. Bouman und Cis van Heertum, Amsterdam 2014.

Fraser 2007
Fraser, Kyle A., *Baptised in Gnosis: The Spiritual Alchemy of Zosimos of Panopolis*, in Dionysius 25, 2007, S. 33-54.

Frauenfeld 1868
Frauenfeld, Georg von, *Neu aufgefundene Abbildung des Dronte und eines zweiten kurzflügeligen Vogels: wahrscheinlich des Poule Rouge au Bec de Bécasse der Maskarenen in der Privatbibliothek des verstorbenen Kaisers Franz*, Wien 1868.

Frenschkowski 2005
Schmieder, Karl Christoph*, Geschichte der Alchemie*, hg. von Marco Frenschkowski, Wiesbaden 2005.

Frietsch 2022a
Frietsch, Ute, *Robert Fludd's Visual and Artisanal Episteme. A Case Study of Fludd's Interaction with his Engraver, his Printer-Publisher, and his ›Amanuenses›,* in: Ambix 69.4, 2022, S. 341-373.

Frietsch 2022b
Frietsch, Ute, *Luxus in Buchgestalt. Alchemie und der Artefakt-Charakter des Buches bei Leonhard Thurneysser und Robert Fludd – sowie bei Anselm Kiefer*, in: Wissen und Buchgestalt, hg. von Philipp Hegel und Michael Krewet, Wiesbaden 2022, S. 129-158.

Frietsch 2023
Frietsch, Ute, *Epistemischer Wandel: Eine Geschichte der Alchemie in der Frühen Neuzeit*, Paderborn 2023 (im Erscheinen).

Frühmorgen-Voss u.a. 1991
Frühmorgen-Voss, Hella u.a. (Hg.), *Katalog der deutschsprachigen illustrierten Handschriften des Mittelalters* (Katalog der deutschsprachigen illustrierten Handschriften des Mittelalters, Bd. 1, Lieferung 1-5), München 1991.

Fučíková 1982
Fučíková, Eliška, *Einige Erwägungen zum Werk des Jacopo und Ottavio Strada*, in: Leids Kunsthistorisch Jaarboek 1, 1982, S. 339-353.

Fučíková 1988
Fučíková, Eliška (Hg.), *Prag um 1600. Kunst und Kultur am Hofe Rudolfs II.*, Freren 1988.

Furnace and Fugue 2020
Furnace and Fugue: A Digital Edition of Michael Maier's »Atalanta fugiens« (1618) with Scholarly Commentary, hg. von Tara Nummedal und Donna Bilak, Charlottesville 2020 (https://doi.org/10.26300/bdp.ff.).

Gabriele 1986
Gabriele, Mino, *Alchimia. La tradizione in occidente secondo le fonti manoscritte e a stampa*, Venedig 1986.

Gabriele 1997
Gabriele, Mino, *Alchimia e iconologia* (Fonti e testi), Udine 1997.

Galiano 2017
Galiano, Lawrence Paolo, *Il pretiosum donum dei: da un manoscritto del XV secolo*, Rom 2017.

Gamper/Hofmeier 2002
Gamper, Rudolf/Hofmeier, Thomas, Das Alchemiehandbuch des Appenzeller Wundarztes Ulrich Ruosch, Basel 2002.

Gamper/Hofmeier 2014
Gamper, Rudolf/Hofmeier, Thomas, *Alchemische Vereinigung. Das Rosarium Philosophorum und sein Besitzer Bartlome Schobinger*, Zürich 2014.

Gannon 2021a
Gannon, Corinna, *Merian als Radierer-Alchemist*, in: Bebilderung der Alchemie 2021ff.

Gannon 2021b
Gannon, Corinna, *Titelblatt Oswald Croll Basilica Chymica 1609 und 1623*, in: in: Bebilderung der Alchemie 2021ff.

Gannon 2022a
Gannon, Corinna, *Schwarze Wölfe und goldene Könige – die Kunst der Goldreinigung*, in: Aurora Pharma, 2022 (https://www.aurorapharma.com/schwarze-wolfe-und-goldene-konige-die-kunst-der-goldreinigung/).

Gannon 2022b
Gannon, Corinna, *Wirkmächtige Artefakte. Naturmagische Bildkonzepte in der Kunstkammer Kaiser Rudolfs II.,* Manuskript der Dissertationsschrift Goethe-Universität Frankfurt am Main 2022 (Druck in Vorbereitung).

Gannon/Jäggy 2022
Gannon, Corinna/Jäggy, Christoph, *Goldener König und schwarzer Wolf. Alchemistische Bildsprache und Laborpraxis*, in: EAS Anzeiger 2022, S. 4-15.

Gaudio 2020
Gaudio, Michael, *The Emblem in the Landscape. Matthäus Merian's Etchings for ›Atalanta fugiens‹*, in: Furnace and Fugue 2020.

Ganzenmüller 1938
Ganzenmüller, Wilhelm, *Die Alchemie im Mittelalter*, Paderborn 1938.

Ganzenmüller 1939
Ganzenmüller, Wilhelm, *Das Buch der Heiligen Dreifaltigkeit. Eine deutsche Alchemie aus dem Anfang des 15. Jahrhundert*, in: Archiv für Kulturgeschichte 29, 1939, S. 93-146.

Gehrisch 2021a
Gehrisch, Sonja, *Merian, Atalanta fugiens, Emblem XLII, Natura*, in: Bebilderung der Alchemie 2021ff.

Gehrisch 2021b
Gehrisch, Sonja, *Merian, Atalanta fugiens, Emblem XXXIV, In balneis concipitur*, in: Bebilderung der Alchemie 2021ff.
Gesellschaft Deutscher Bücherfreunde in Böhmen 1938
Aegidius Sadeler, *Theatrum morum. Artliche Gespräch der Thier …*, hg. von der Gesellschaft deutscher Bücherfreunde in Böhmen, Prag 1938.
Geyer 2001
Geyer, Hermann, *»die pur lautere Essenz und helles Licht«: Verschmelzung von Alchemie und Theologie in Johann Arndts ›Vier Büchern vom wahren Christentum‹ (1605/10)*, in: Antike Weisheit und kulturelle Praxis. Hermetismus in der Frühen Neuzeit, hg. von Anne-Charlott Trepp und Hartmut Lehmann, Göttingen, S. 81-102.
Gilly 1994
Gilly Carlos, *Adam Haslmayr. Der erste Verkünder der Manifeste der Rosenkreuzer*, Amsterdam/Stuttgart 1994.
Gilly 1997
Gilly, Carlos, *Johann Arndt und die ‚dritte Reformation' im Zeichen des Paracelsus*, in: Nova Acta Paracelsica N.F. 11, 1997, S. 60-77.
Gilly 2002
Gilly, Carlos, *The Rediscovery of the Original of Großschedel's Calendarium Naturale Magicum Perpetuum*, in: Magia, alchimia, scienza dal '400 al '700. L'influsso di Ermete Trismegisto, hg. von Carlos Gilly und Cis van Heertum, 2 Bde., Florenz 2002, Bd. 1, S. 295-324.
Gilly 2014
Gilly, Carlos, *Das ›Amphitheatrum Sapientiae Aeternae‹ von Heinrich Khunrath*, in: Gilly u.a. 2014, S. 133-181.
Gilly u.a. 2014
Gilly, Carlos u.a. (Hg.), *Heinrich Kunrath. Amphitheatrum Sapientiae Aeternae – Schauplatz der ewigen allein wahren Weisheit*, Stuttgart-Bad Cannstatt 2014.
Godwin 1989
Godwin, Joscelyn (Hg.), *Michael Maier's ›Atalanta fugiens‹. An Edition of the Emblems, Fugues and Epigrams*, Grand Rapids, MI. 1989.
Godwin/McLean 1991
Trismosin, Salomon, *Splendor Solis*, übers. von Joscelyn Godwin, komm. von Adam McLean, Grand Rapids, Mich. 1991.
Görmar 2002
Görmar, Gerhard, *Johann Thölde, Herausgeber der Schriften des ›Basilius Valentinus‹ und Verfasser der ›Haliographia‹ – eine biografische Skizze*, in: Mitteilungen, Gesellschaft Deutscher Chemiker / Fachgruppe Geschichte der Chemie 16, 2002, S. 3-18.
Goesch 1996
Goesch, Andrea, *Diana Ephesia. Ikonographische Studien zur Allegorie der Natur in der Kunst vom 16.-19. Jahrhundert*, Berlin/Frankfurt a.M. 1996.
Gow 1995
Gow, Andrew Colin, *The Red Jews. Antisemitism in an Apocalyptic Age, 1200-1600,* Leiden/New York/Köln 1995.
Grabner 1969
Grabner, Elfriede, *Die Koralle in Volksmedizin und Volksglaube*, in: Zeitschrift für Volkskunde 65, 1969, S. 183-195.
Greve 2004
Greve, Anna, *Die Konstruktion Amerikas. Bilderpolitik in den ›Grands Voyages‹ aus der Werkstatt de Bry*, Köln/Weimar 2004.
Gwinner 1862
Gwinner, Philipp Friedrich, *Kunst und Künstler in Frankfurt am Main vom dreizehnten Jahrhundert bis zur Eröffnung des Städel'schen Kunstinstituts*, Frankfurt a.M. 1862.
Gwinner 1867
Gwinner, Philipp Friedrich, *Zusätze und Berichtigungen zu Kunst und Künstler in Frankfurt am Main*, Frankfurt a.M. 1867.
Hagen/Thilo 1881
Servius, *In vergilii carmina commentarii. Servii grammatici qui feruntur in vergilii carmina commentarii*, komm. von Hermann Hagen und Georg Christian Thilo, Leipzig 1881.
Halleux 1979
Halleux, Robert, *Les textes alchimiques*, Turnhout 1979.
Halleux 1986
Halleux, Robert, *L'alchemiste et l'essayeur*, in: Meinel 1986a, S. 277-291.
Hammerstein 1990
Hammerstein, Reinhold, *Die Musik der Engel. Untersuchungen zur Musikanschauung des Mittelalters*, Bern 1990.
Hartlaub 1937
Hartlaub, Gustav Friedrich, *Arcana Artis. Spuren alchemistischer Symbolik in der Kunst des 16. Jahrhunderts*, in: Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft, 4, 1937, S. 289-324.
Hartlaub 1959
Hartlaub, Gustav Friedrich, *Der Stein der Weisen. Wesen und Bildwelt der Alchemie*, München 1959.
Hartlaub 1991
Hartlaub, Gustav Friedrich, *Kunst und Magie. Gesammelte Aufsätze*, hg. von Norbert Miller, Hamburg/Zürich 1991.
Harzer 2002
Harzer, Friedmann, *Arcana Arcanissima. Emblematik und Mythoalchemie bei Michael Maier*, in: Polyvalenz und Multifunktionalität der Emblematik, hg. von Wolfgang Harms und Dietmar Peil, Frankfurt a.M. 2002, S. 319-332.

Hausenblasová 2002
Hausenblasová, Jaroslava, *Oswald Croll and his Relation to the Bohemian Lands*, in: Acta Comeniana 15/16, 2002, S. 169-182.
Hausenblasová/Purš 2016
Hausenblasová, Jaroslava/Purš, Ivo, *Michael Maier and his Prague Activities*, in: Karpenko/Purš 2016, S. 335-366.
Heckscher/Wirth 1959
Heckscher, William S./Wirth, Karl-August, *Emblem, Emblembuch*, in: Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte, Bd. 5, o.O. 1959, Sp. 85–228 (https://www.rdklabor.de/w/?oldid=93191).
Helas 2015
Helas, Philine, *Das Einhorn. Gefürchtet, gejagt und zerrieben,* in: Monster. Fantastische Bilderwelten zwischen Grauen und Komik (Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg), Akat. hg. von Peggy Große, G. Ulrich Großmann und Johannes Pommeranz, Nürnberg 2015, S. 90-103.
Hendrix 1984
Hendrix, Lee, *Joris Hoefnagel and the ›Four Elements‹. A Study on Sixteenth-Century Nature Painting*, Princeton 1984.
Hendrix 1997
Hendrix, Lee, *Natural History Illustration at the Court of Rudolf II*, in: Rudolf II. und Prag. Kaiserlicher Hof und Residenzstadt als kulturelles und geistiges Zentrum Mitteleuropas (Prager Burg, Prag; Wallenstein Palais, Prag), Akat. hg. von Eliška Fučíková, Prag 1997, S. 157-171.
Henkel/Schöne 1996
Henkel, Arthur/Schöne, Albrecht (Hg.), *Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts*, Stuttgart 1996.
Henkel/Schöne 2013
Henkel, Arthur/Schöne, Albrecht (Hg.), *Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts*, Stuttgart 2013.
Hild 1991
Hild, Heike, *Das Stammbuch des Medicus, Alchemisten und Poeten Daniel Stolcius als Manuskript des Emblembuches Viridarium Chymicum (1624) und als Zeugnis seiner Peregrinatio Academica*, München 1991.
Hild 1998
Hild, Heike, *Maria*, in: Priesner/Figala 1998, S. 235-236.
Hirai 2016
Hirai, Hiro, *The Word of God and the Universal Medicine in the Chemical Philosophy of Oswald Croll*, in: Karpenko/Purš 2016, S. 381-385.
Hlaváček 2016
Hlaváček, Jakub, *Imagination and the Heavenly Body in the Alchemical Cosmology of Oswald Croll*, in: Karpenko/Purš 2016, S. 387-392.
Hofmeier 2007a
Hofmeier, Thomas, *Michael Maiers Chymisches Cabinet. Atalanta fugiens deutsch nach der Ausgabe von 1708* (Kleine alchemische Bibliothek, Bd. 1), Berlin/Basel 2007.
Hofmeier 2007b
Hofmeier, Thomas, *Leonhard Thurneyssers ›Quinta Essentia‹ 1574. Ein alchemisches Lehrbuch in Versen* (Kleine alchemische Bibliothek, Bd. 2), Basel/Berlin 2007.
Hofmeier 2011
Hofmeier, Thomas, *The Alchemy of the Splendor Solis*, in: Splendor Solis. Harley Ms. 3469, hg. von Thomas Hofmeier, Peter Kidd und Jörg Völlnagel, Barcelona 2011, S. 13-59.
Hofmeier 2012
Hofmeier, Thomas, *Rufmord. Leonhard Thurneysser 1531-1596-2012*, Basel/Berlin 2012.
Hofmeier 2014
Hofmeier, Thomas, *Basel – Hauptstadt der Alchemie*, Berlin/Basel 2014.
Hofmeier/Luczak 2015
Hofmeier, Thomas/Luczak, Barbara, *Der Basler Merianplan von 1615/1617. Über den Dächern von Basel*, Berlin/Basel 2015 (Bogen in Originalgrösse).
Hofmeier/Luczak 2016
Hofmeier, Thomas/Luczak, Barbara, *Über den Dächern von Basel. Der Basler Merianplan*, Basel/Berlin 2016.
Hofmeier 2017
Hofmeier, Thomas, *Hauptstadt der Alchemie. Basel und das alchemische Werk*, Basel/Berlin 2017.
Hoheisel 1986
Hoheisel, Karl, *Christus und der philosophische Stein. Alchemie als über- und nichtchristlicher Heilsweg*, in: Meinel 1986a, S. 61-85.
Horchler 2005
Horchler, Michael, *Die Alchemie in der deutschen Literatur des Mittelalters. Ein Forschungsbericht über die deutsche alchemistische Fachliteratur des ausgehenden Mittelalters*, Baden-Baden 2005.
Huffman 1992
Huffman, William H. (Hg.), *Robert Fludd. Essential Readings*, London 1992.
Humberg 2004
Humberg, Oliver, *Neues Licht auf die Lebensgeschichte des Johannes Thölde*, in: Lenz 2004, S. 353-374.
Humberg 2012
Humberg, Oliver, *Johannes Daniel Mylius. Arzt, Musiker und Alchemist aus Wetter in Hessen. Kritische Quellenstudien zu Lebensgeschichte und veröffentlichtem Werk mit umfangreichen Übersetzungen aus dem Lateinischen*, Wuppertal-Elberfeld 2012.

Huth 2017
Huth, Volker, *Weihnachten, Sylvester und die Genealogie Jesu Christi. Ein frappierendes Bildmotiv in unserer Bibliothek – und sein Urheber*, in: Mitteilungen des Instituts für Personengeschichte 20.2, 2017, S. 6-15.

Insolera 1988
Insolera, Manuel, *Azoth. Ovvero l'occulta opera aurea dei filosofi*, Rom 1988.

Irblich u.a. 1990
Irblich, Eva u.a. (Hg.), *Le bestiaire de Rodolphe II. Cod. min. 129 et 130 de la Bibliothèque nationale d'Autriche,* Paris 1990.

Jacoby 2008
Jacoby, Joachim W., *Die Zeichnungen von Adam Elsheimer. Kritischer Katalog*, Frankfurt a.M./Mainz 2008.

Jansen 1988
Jansen, Dirk Jakob, *Example and Examples. The Potential Influence of Jacopo Strada on the Development of Rudolphine Art*, in: Prag um 1600. Beiträge zur Kunst und Kultur am Hofe Rudolfs II., hg. von Eliška Fučíková, Freren 1988, S. 132-146.

Jansen 2018
Jansen, Dirk Jakob, *Jacopo Strada and Cultural Patronage at the Imperial Court*, Leiden 2018.

Jenkins 2019
Jenkins, Catherine, *Drawing on the Plate. Parmigianino and Early Etching in Italy*, in: The Renaissance of Etching (Metropolitan Museum of Art, New York), Akat. hg. von Catherine Jenkins, Nadine M. Orenstein und Freyda Spira, New York 2019, S. 129-135.

Johannsen 1925
Biringuccio, Vannoccio, *Biringuccios Pirotechnia. Ein Lehrbuch der chemisch-metallurgischen Technologie und des Artilleriewesens aus dem 16. Jahrhundert*, übers. und komm. von Otto Johannsen, Braunschweig 1925.

Jong 1969
Jong, Helena Maria Elisabeth de, *Michael Maier's Atalanta fugiens. Sources of an Alchemical Book of Emblems*, Leiden 1969.

Jong 2002
ong, Helena Maria Elisabeth de, *Michael Maier's Atalanta fugiens. Sources of an Alchemical Book of Emblems*, York Beach 2002.

Jordan Gschwend 2015
Jordan Gschwend, Annemarie, »*(...) underlasse auch nit ich in Porutgal vnnd ander orten zu bewerben*«. *Hans Khevenhüller und die Menagerien der Habsburger in Wien und Prag*, in: Echt tierisch! Die Menagerie des Fürsten (Kunsthistorisches Museum, Wien; Schloss Ambras, Innsbruck), Akat. hg. von Sabine Haag und Thomas Kuster, Wien 2015, S. 25-31.

Jordan Gschwend 2018
Jordan Gschwend, Annemarie, *The Emperor's Exotic and New World Animals. Hans Khevenhüller and the Habsburg Menageries in Vienna and Prague*, in: Naturalists in the Field. Collecting, Recording and Preserving the Natural World from the Fifteenth to the Twenty-First Century, hg. von Arthur MacGregor, Leiden/Boston 2018, S. 76-103.

Jütte 2011
Jütte, Daniel, *Das Zeitalter des Geheimnisses. Juden, Christen und die Ökonomie des Geheimen (1400-1800)*, Bristol/Göttingen 2011.

Kahn 1988
Kahn, Didier, *Sur la scène du théâtre chymique. Alchimie, théâtre et théâtralité*, in: Chrysopoeia 2, 1988, S. 5-61.

Kahn 2017a
Kahn, Didier, *Alchemical Interpretations of Classical Myths*, in: A Handbook to the Reception of Classical Mythology, hg. von Vanda Zajko und Helena Hoyle, Hoboken, N.J., 2017, S. 165-178.

Kahn 2017b
Kahn, Didier, *Antonin Artaud und ›Das alchimistische Theater‹*, in: Schramm/Lorber/Lazardzig 2017, S. 356-382.

Karpenko 1998
Karpenko, Vladimír, *Alchemy as donum dei*, in: HYLE – An International Journal for the Philosophy of Chemistry 4.1, 1998, S. 63-80.

Karpenko 2001
Karpenko, Vladimír, *Alchemistische Münzen und Medaillen*, in: Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums, 2001, S. 49-72.

Karpenko 2007
Karpenko, Vladimír, *Witnesses of a Dream. Alchemical Coins and Medals*, in: Mystical Metal of Gold. Essays on Alchemy and Renaissance Culture, hg. von Stanton J. Linden, New York 2007, S. 117-160.

Karpenko 2015
Karpenko, Vladimír, *Heinrich Khunraths Vom hylealischen Chaos. Chemische Aspekte*, in: Studia Rudolphina 15, 2015, S. 88-170.

Karpenko/Purš 2016
Karpenko, Vladimír/Purš, Ivo (Hg.), *Alchemy and Rudolf II. Exploring the Secrets of Nature in Central Europe in the 16th and 17th Centuries*, Prag 2016.

Karpenko 2018
Karpenko, Vladimír, *Michael Maier a jeho spis ›De medicina regia‹ (1609)*, in: Acta Universitatis Carolinae. Historia Universitatis Carolinae Pragensis 58.1, 2018, S. 85-96.

Karr Schmidt 2008
Karr Schmidt, Suzanne Kathleen, *Sternenglaube und Alchemie. Thurneissers Papierastrolabien*, in: Akat. Die Sterne lügen nicht, S. 106-110.

Keazor 1998
Keazor, Henry, *Theodore De Bry's Images for America*, in: Print Quarterly 15.2, 1998, S. 131-149.

Keller 2011
Keller, Vera, *How to Become a Seventeenth-Century Natural Philosopher. The Case of Cornelis Drebbel*, in: Silent Messengers. The Circulation of Material Objects of Knowledge in the Early Modern Low Countries, hg. von Sven Dupré und Christoph Lüthy, Berlin 2011, S. 125-151.

Khan 2021
Khan, Laraib, *Mylius, Siegel der Alchemisten, 1618/20*, in: Bebilderung der Alchemie 2021ff.

Kiessling 1813
Iamblichus, Chalcidensis, *Adhortatio ad philosophiam*, hg. von Gottlieb Kiessling, Leipzig 1813.

Kirch/Münch/Stewart 2019
Kirch, Miriam Hall/Münche, Birgit/ Stewart, Alison G. (Hg.), *Crossroads. Frankfurt am Main as Market for Northern Art 1500-1800*, Petersberg 2019.

König 2021
König, Rebekka Marie, *Sadeler nach De Vos, Planetenkinder des Saturn*, in: Bebilderung der Alchemie 2021ff.

Korn 2023
Korn, Uwe Maximilian, *‚Bilderfahrzeug' of the Rosicrucians. Daniel Möglings Speculum Sophicum Rhodostauroticum (1618) in Print and Manuscript*, in: Between Manuscript and Print, hg. von Sylvia Brockstieger und Paul Schweitzer-Martin, Berlin/ Boston 2023, S. 159-186.

Klossowski de Rola 1988
Klossowski de Rola, Stanislas, *The Golden Game. Alchemical Engravings of the Seventeenth Century*, London 1988.

Klossowski de Rola 1997
Klossowski de Rola, Stanislas, *The Golden Game. Alchemical Engravings of the Seventeenth Century*, London 1997.

Klingner 2010
Klingner, Jacob, *Minnereden im Druck. Studien zur Gattungsgeschichte im Zeitalter des Medienwechsels*, Berlin 2010.

Konrad 2021
Konrad, Lena, *Signatur GK fig. – Georg Keller (1568-1634/40) als Entwerfer für Matthäus Merian d.Ä.*, in: Bebilderung der Alchemie 2021ff.

Krätz/Priesner 1983
Krätz, Otto Paul/Priesner, Claus (Hg.), *Liebigs Experimentalvorlesung*, Weinheim 1983.

Kretschmer 2008
Kretschmer, Hildegard, *Lexikon der Symbole und Attribute in der Kunst*, Stuttgart 2008.

Kroll/Pape 1978
Merian, Matthäus, *Der Jahreskreis. Ein immerwährender Kalender mit zwanzig Radierungen zu den Jahreszeiten, Monaten und Tageszeiten*, übers. von Ingeborg Pape, komm. von Renate Kroll, Berlin 1978.

Konečný/Bukovinská/Purš 2017
Konečný, Lubomir/Bukovinská, Beket/Purš, Ivo, *Jewish Prague around the Year 1600,* in: Art in the Czech Lands 800-2000, hg. von Rostislav Svácha und Taťána Petrasová, Prag/Řevnice 2017, S. 439-441.

Kühlmann 1992
Kühlmann, Wilhelm, *Oswald Crollius und seine Signaturenlehre. Zum Profil hermetischer Naturphilosophie in der Ära Rudolphs II.*, in: Die okkulten Wissenschaften in der Renaissance, hg. von August Buck, Wiesbaden 1992, S. 103-124.

Kühlmann/Telle 2001
Kühlmann, Wilhelm/Telle, Joachim (Hg.), *Der Frühparacelsismus. Corpus Paracelsisticum. Dokumente frühneuzeitlicher Naturphilosophie in Deutschland*, Bd. 1; Frühe Neuzeit, Bd. 59.1, Tübingen 2001.

Kuhn 2008
Kuhn, Annette, *Warum sitzt Europa auf dem Stier? Matriarchale Grundlagen von Europa*, in: Frauen verändern EUROPA verändert Frauen, hg. Ministerium für Generationen, Familie, Frauen und Integration NRW, Düsseldorf 2008, S. 191-200.

Landwehr 1972
Landwehr, John, *German Emblem Books. 1531-1888*, Utrecht 1972.

Laube 2014
Laube, Stefan, *Bilder aus der Phiole. Anmerkungen zur Bildsprache der Alchemie*, in: Akat. Goldenes Wissen 2014, S. 73-86.

Laube 2021
Laube, Stefan, *Heart and Vial as Communicating Tubes. Notes on the Imagery of Vessels in Early Modern Times*, in: Sacred Heart Devotion. Memory, Body, Image, Text – Continuities and Discontinuities, hg. von Franziska Metzger und Stefan Tertünte, Köln/Weimar/Wien 2021, S. 135-167.

Laube 2023
Laube, Stefan, *Frontispiece as Translation? Alchemical Medicine, Spirituality, and the Entry of a Book*, in: Translation Babel. Religion and Translation in the Early Modern Period, hg. von Lucinda Martin [Druck bei Cambridge University Press in Vorbereitung].

Laube/Zotov 2021
Laube, Stefan/Zotov, Sergei, *Destillation und polare Vereinigung. Zur visuellen Übersetzung alchemischer Praktiken auf Titelbildern und Frontispizen*, in: Feuerstein-Herz/Frietsch 2021, S. 191-235.

Lehnert 2021
Lehnert, Katja, *Holzschnittvorlagen von 1602 für Schlüssel des Basilius Valentinus*, in: Bebilderung der Alchemie 2021ff.

Lehnert/Wagner 2021
Lehnert, Katja/Wagner, Berit, *Rhenanus (Hg.), Dyas chymica tripartita, 1625*, in: Bebilderung der Alchemie 2021ff.

Lehnert 2023
Lehnert, Katja, *Das ›Buch Lambspring‹. Ein alchemisches Emblembuch von der illuminierten Handschrift bis zum Druck*, überarb. Version der gleichnamigen Masterarbeit an der Goethe-Universität Frankfurt a.M. 2019, Frankfurt a.M. 2023. (https://merian-alchemie.ub.uni-frankfurt.de/wp-content/uploads/Lehnert_Masterarbeit_Lambspring-4-Juli-2023.pdf).

Leibenguth 2002
Leibenguth, Erik, *Hermetische Poesie des Frühbarock. Die ›Cantilenae intellectuales‹ Michael Maiers*, Tübingen 2002.

Lenke/Roudet/Tilton 2014
Lenke, Nils/Roudet, Nicolas/Tilton, Hereward, *Michael Maier – Nine Newly Discovered Letters*, in: Ambix 61.1, 2014, S. 1-47.

Lennep 1966
Lennep, Jacques van, *Art & Alchimie. Ètude de l'iconographie hermétique et de ses influences*, Brüssel 1966.

Lennep 1985
Lennep, Jacques van, *Alchimie. Contribution à l'histoire de l'art alchimique*, Brüssel 1985.

Lenz 2004
Lenz, Gerhard Hans (Hg.), *Triumphwagen des Antimons. Basilius Valentinus. Kerckring. Kirchweger. Text. Kommentare. Studien*, Elberfeld 2004.

Limbeck 2014
Limbeck, Sven, *Bild und Text in alchemischen Handschriften*, in: Akat. Goldenes Wissen 2014, S. 239-276.

Limbeck 2019
Limbeck, Sven, *›Sounding Alchemy‹. Alchemie und Musik in Mittelalter und früher Neuzeit*, in: Feurige Philosophie. Zur Rezeption der Alchemie, Wolfenbüttel 2019, S. 43-81.

Limouze 1988
Limouze, Dorothy, *Aegidius Sadeler (1570-1629). Drawings, Prints, and the Development of an Art Theoretical Attitude*, in: Prag um 1600. Beiträge zur Kunst und Kultur am Hofe Rudolfs II., hg. von Eliška Fučíková, Freren 1988, S. 183-192.

Limouze 1989
Limouze, Dorothy, *Aegidius Sadeler, Imperial Printmaker*, in: Philadelphia Museum of Art Bulletin 85, 1989, S. 1-24.

Limouze 1990
Limouze, Dorothy, *Aegidius Sadeler (c. 1570-1629). Drawings, Prints and Art Theory*, Princeton 1990.

Lindsay 1970
Lindsay, Jack, *The Origins of Alchemy in Graeco-Roman Egypt*, London 1970.

Lippmann 1919
Lippmann, Edmund O. von, *Entstehung und Ausbreitung der Alchemie. Ein Beitrag zur Kulturgeschichte*, Berlin/Heidelberg 1919.

Long 2010
Long, Kathleen P., *Gender and Scientific Discourse in Early Modern Culture*, in: Gender and Scientific Discourse in Early Modern Culture, hg. von Kathleen P. Long, Farnham 2010, S. 1-12.

Ludwig 2020
Ludwig, Loren, *John Farmer's Sundry Waies. The English Origin of Michael Maier's ›Alchemical Fugues‹*, in: Furnace and Fugue 2020.

Lüschen 1979
Lüschen, Hans, *Die Namen der Steine. Das Mineralreich im Spiegel der Sprache*, Thun 1979.

Lüthy 2010
Lüthy, Christoph, *Centre, Circle, Circumference: Giordano Bruno's Astronomical Woodcuts*, in: Journal for the History of Astronomy 41, 2010, S. 311-327.

Lüthy 2018
Lüthy, Christoph, *What Does a Diagram Prove that Other Images Do Not? Images and Imagination in the Kepler-Fludd Controversy*, in: Image, Imagination, and Cognition. Medieval and Early Modern Theory and Practice, hg. von Christoph Lüthy u.a., Leiden/Boston 2018, S. 227-274.

Manning 2002
Manning, John, *The Emblem*, London 2002.

Mann Phillips 1982
Erasmus, Desiderius, *Adages II i 1 to II vi 100* (Collected Works of Erasmus, Bd. 31), übers. von Margaret Mann Phillips, komm. von Roger Aubrey Baskerville Mynors, Toronto 1982.

Martelli 2009
Martelli, Matteo, *›Divine Water‹ in the Alchemical Writings of Pseudo-Democritus*, in: Ambix 56.1, 2009, S. 5-22.

Matton 1982
Pernety, Antoine Joseph, *Les Fables égyptiennes et grecques, dévoilées & réduites au même principe*, Bd. 1, komm. von Sylvain Matton, Paris 1982.

Matton 1987
Matton, Sylvain, *L'Égypte chez les ›philosophes chimiques‹, de Maier à Pernety*, in: Les Études philosophiques 2/3, 1987, S. 207-226.

Matton 1995
Matton, Sylvain, *L'interprétation alchimique de la mythologie*, in: Dix-huitième Siècle 27, 1995, S. 73-87.

Maurice 1985
Maurice, Klaus, *Rudolf – alter quidam Salomon. Marginalie zur Wissenschaft am Hof in Prag*, in: Renaissance in Böhmen. Geschichte, Wissenschaft, Architektur, Plastik, Malerei, Kunsthandwerk, hg. von Ferdinand Seibt und Božena Borgesa-Kormundová, München 1985, S. 287-313.

McCallum 2007
McCallum, Ian, *Alchemical Scrolls Associated with George Ripley*, in: Mystical Metal of Gold. Essays on Alchemy and Renaissance Culture, hg. von Stanton J. Linden, New York 2007, S. 161-188.

McLean 1979
McLean, Adam, *The Magical Calendar. A Synthesis of Magical Symbolism from the Seventeenth Century Renaissance of Medieval Occultism*, Edinburgh 1979.

McWebb 2008
McWebb, Christine, *Le discours de l'alchimie et l'alchimie du discours dans le Roman de la rose de Jean de Meun*, in: Texte: Revue de critique et de théorie littéraire 43-44, 2008, S. 79-106.

Meinel 1986a
Meinel, Christoph (Hg.), *Die Alchemie in der europäischen Kultur- und Wissenschaftsgeschichte*, Wiesbaden 1986.

Meinel 1986b
Meinel, Christoph, *Alchemie und Musik*, in: Meinel 1986a, S. 201-228.

Meinhold 1965
Meinhold, Peter (Hg.), *Matthaeus Merian. Die Bilder zur Bibel. Mit Texten aus dem Alten und Neuen Testament* (Merian-Bibliothek), Hamburg 1965.

Meitzner 1995
Meitzner, Bettina, *Die Gerätschaft der chymischen Kunst. Der Traktat ›De sceuastica artis‹ des Andreas Libavius von 1606. Übersetzung, Kommentierung und Wiederabdruck*, Stuttgart 1995.

Meißner 2014
Meißner, Lidia, *Sadeler, Planetarum Effectus*, in: Akat. Manier, Mythos und Moral 2014, S. 54-60.

Michael 1946
Michael, Wolfgang F., *Die Bedeutung des Wortes ›figur‹ im geistlichen Drama Deutschlands*, in: The Germanic Review. Literature, Culture, Theory 21.1, 1946, S. 3-8.

Modersohn 1997
Modersohn, Mechthild, *Natura als Göttin im Mittelalter. Ikonographische Studien zu Darstellungen der personifizierten Natur*, Berlin 1997.

Mödersheim 1996
Mödersheim, Sabine, *Mater et Matrix. Michael Maiers alchimistische Sinnbilder der Mutter*, in: Mutter und Mütterlichkeit. Wandel und Wirksamkeit einer Phantasie in der deutschen Literatur. Festschrift für Verena Ehrich-Haefeli, hg. von Imrgard Roebling und Wolfram Mauser, Würzburg 1996, S. 31-56.

Moran 1991
Moran, Bruce Thomas, *The Alchemical World of the German Court. Occult Philosophy and Chemical Medicine in the Circle of Moritz of Hessen (1572-1632)*, Stuttgart 1991.

Moran 1997
Moran, Bruce Thomas, *Moritz von Hessen und die Alchemie*, in: Moritz der Gelehrte. Ein Renaissancefürst in Europa (Weserrenaissance-Museum Schloss Brake, Lemgo; Staatliche Museen Kassel), Akat., hg. von Heiner Borggrefe, Eurasburg 1997, S. 357-360.

Moran 2007
Moran, Bruce Thomas, *Andreas Libavius and the Transformation of Alchemy. Separating Chemical Cultures with Polemical Fire*, Sagamore Beach, Mass. 2007.

Mout 1999
Mout, Marianne Elisabeth Henriette Nicolette, *A Useful Servant of Princes. The Netherlandish Humanist Jacobus Typotius at the Prague Imperial Court around 1600*, in: Acta Comeniana 13, 1999, S. 27-49.

Müller 1993
Müller, Jürgen, *Concordia Pragensis. Karel van Manders Kunsttheorie im Schilder-Boeck. Ein Beitrag zur Rhetorisierung von Kunst und Leben am Beispiel der rudolfinischen Hofkünstler*, München 1993.

Müller 2003
Müller, Uwe, *Alchemie, Medizin und Naturwissenschaften*, in: Matthäus Merian d.Ä. Ätzkünstler und Verleger (Bibliothek Otto Schäfer, Schweinfurt), Akat. hg. von Georg Drescher, Schweinfurt 2003, S. 51-79.

Müller-Jahncke/Telle 1986
Müller-Jahncke, Wolf-Dieter/Telle, Joachim, *Numismatik und Alchemie. Mitteilungen zu Münzen und Medaillen des 17. und 18. Jahrhunderts*, in: Meinel 1986a, S. 229-276.

Mynors 1991
Erasmus, Desiderius, *Adages II i 1 to II vi 100* (Collected Works of Erasmus, Bd. 33), übers. und komm. von Roger Aubrey Baskerville Mynors, Toronto 1991.

Nazari 1967
Nazari, Giovanni Battista, *Della tramutatione metallica sogni tre. Seguito dalla Canzone Alchemica di Rigino Danielli da Capodistria. Riprioduzione della seconda Edizione del 1599 con incisioni*, Mailand 1967.

Neuber 1993
Neuber, Wolfgang, *Locus, Lemma, Motto. Entwurf zu einer mnemonischen Emblematiktheorie*, in: Ars memorativa. Zur kulturgeschichtlichen Bedeutung der Gedächtniskunst 1400-1750 (Frühe Neuzeit, Bd. 15), hg. von Jörg Jochen Berns und Wolfgang Neuber, Tübingen 1993, S. 351-372.

Neugebauer 1993a
Neugebauer Gräfin von der Schulenburg, Rosamunde, *Die alchemistische Buchillustration Merians*, in: Akat. Merian 1993, S. 294-320.

Neugebauer 1993b
Neugebauer Gräfin von der Schulenburg, Rosamunde, *Merians Emblembilder*, in: Akat. Merian 1993, S. 344-348.

Neumann 1993
Neumann, Ulrich, *Michael Maier (1569-1622) ›philosophe et médicin‹*, in: Alchemie et Philosophie à la Renaissance, hg. von Jean-Claude Margolin und Sylvain Matton, Paris 1993, S. 307-326.

Newman 1998
Newman, William R., *Prinzipien*, in: Priesner/Figala 1998, S. 288-290.

Newman/Principe 1998
Newman, William R./Principe, Lawrence M., *Alchemy vs. Chemistry. The Etymological Origins of a Historiographic Mistake*, in: Early Science and Medicine 3.1, 1998, S. 32-65.

Newman 2005
Newman, William R., *Promethean Ambitions. Alchemy and the Quest to Perfect Nature*, Chicago/London 2005.

Nova 2006
Nova, Alessandro, *Frühneuzeitliche Quellen und moderne Interpretationen. Technik, Alchemie und Antikenrezeption im Werk Parmigianinos*, in: Parmigianino. Zitat, Porträt, Mythos, hg. von Alessandro Nova, Perugia 2006, S. 6-14.

Nummedal 2020
Nummedal, Tara, *Sound and Vision. The Alchemical Epistemology of Michael Maier's ›Atalanta fugiens‹*, in: Furnace and Fugue 2020.

Obrist 1982
Obrist, Barbara, *Les débuts de l'imagerie alchimique. XIVe-XVe siècles*, Paris 1982.

Obrist 2003
Obrist, Barbara, *Visualization in Medieval Alchemy*, in: HYLE – International Journal for Philosophy of Chemistry 9.2, 2003, S. 131-170.

Ohlenschläger 2021
Ohlenschläger, Fabian, *Stoltzenberg, Viridarium und Chymisches Lustgärtlein, 1624*, in: Bebilderung der Alchemie 2021ff.

Ohly 1999
Ohly, Friedrich, *Zur Signaturenlehre der Frühen Neuzeit. Bemerkungen zur mittelalterlichen Vorgeschichte und zur Eigenart einer epochalen Denkform in Wissenschaft, Literatur und Kunst*, Leipzig/Stuttgart 1999.

O'Malley 1988
O'Malley, John William (Hg.), *Spiritualia. Enchiridion. De contemptu mundi. De vidua christiana*, Toronto 1988.

Opitz 2015
Opitz, Ursula, *Philipp Uffenbach. Ein Frankfurter Maler um 1600*, Berlin/München 2015.

Orsi 2019
Orsi, Laura, *Die literarische Dimension von Giovan Battista Della Portas Villa*, in: Morgen-Glantz. Zeitschrift der Christian Knorr von Rosenroth-Gesellschaft 18, 2008, S. 153-174.

Orenstein/Stijnman 2019
Orenstein, Nadine/Stijnman, Ad, *Bitten with Spirit. Etching Materials and Techniques in the Sixteenth Century*, in: The Renaissance of Etching (Metropolitan Museum of Art, New York), Akat. hg. von Catherine Jenkins, Nadine M. Orenstein und Freyda Spira, New York 2019, S. 15-24.

Panofsky 1967
Panofsky, Erwin, *Essais d'iconologie. Les thèmes humanistes dans l'art de la Renaissance*, übers. von Claude Herbette und Bernard Teyssèdre, komm. von Bernard Teyssèdre, Paris 1967.

Park 2006
Park, Katherine, *Secrets of Women. Gender, Generation, and the Origins of Human Dissection*, New York 2006.

Paulus 1998
Paulus, Julian, *Donum Dei*, in: Priesner/Figala 1998, S. 111-112.

Penman 2015
Penman, Leigh T. I. (Hg.), *Cabala. Mirror of Art and Nature. Editio trilingua. A Critical Edition of the German and Latin Editions 1615-1616. Published by Stephan Michelspacher in Augsburg. Together with an annotated English Translation*, Seattle/Washington, D.C. 2015.

Piller 2015
Piller, Gudrun (Hg.), *Basel aus der Vogelschau. Der Stadtplan von Matthäus Merian d.Ä. aus dem Jahr 1615/17*, in: HMB-Magazin 4, 2015.

Möller/Vogel 2007
Plinius Secundus, Gaius, *Die Naturgeschichte des Caius Plinius Secundus*, hg. von Lenelotte Möller und Manuel Vogel, 2 Bde., Wiesbaden 2007.

Pluis 2019
Pluis, Jan, *Tempesta und Merian*, in: Argonautica, hg. von Johannes Fouquet u.a., Marsberg/Padberg 2019, S. 313-326.

Powitz/Hager 1988
Powitz, Gerhardt/Hager, Jutta, *Die neueren Handschriften der Gruppe Manuscripta latina. Teil 1: Allgemeiner Bestand* (Kataloge der Stadt- und Universitätsbibliothek Frankfurt a.M., Bd. 6.1; Die Handschriften der Stadt- und Universitätsbibliothek Frankfurt a.M., Bd. 5.1), Frankfurt a.M. 1988.

Pozhidaeva 2021
Pozhidaeva, Anna, Сотворение мира в иконографии средневекового Запада. Опыт иконографической генеалогии [The Genesis of the World in Iconography of the Medieval West. The Iconographical Genealogy], Moskau 2021, S. 18-27.

Prange 2005
Prange, Peter, *Sadeler,* in: Neue Deutsche Biographie 22, 2005, S. 345-347.

Praz 1964
Praz, Mario, *Studies in Seventeenth-Century Imagery*, Rom 1964.

Press 1986
Press, Volker, *Die ›Zweite Reformation‹ in der Kurpfalz*, in: Die reformierte Konfessionalisierung in Deutschland. Das Problem der ›Zweiten Reformation‹, hg. von Heinz Schilling, Gütersloh 1986, S. 104-129.

Priesner 1986
Priesner, Claus, *Johann Thoelde und die Schriften des Basilius Valentinus*, in: Meinel 1986a, S. 107-118.

Priesner/Figala 1998
Priesner, Claus/Figala, Karin (Hg.), *Alchemie. Lexikon einer hermetischen Wissenschaft*, München 1998.

Principe 1998
Principe, Lawrence M., *Decknamen*, in: Priesner/Figala 1998, S. 104-106.

Principe 2013
Principe, Lawrence M., *The Secrets of Alchemy*, Chicago/London 2013.

Principe 2017
Principe, Lawrence M., *Bühnen der Alchemie. Theaterdrama innerhalb und außerhalb des Laboratoriums*, in: Schramm/Lorber/Lazardzig 2017, S. 228-251.

Principe 2022
Lawrence M. Principe, *The Development of the Basil Valentine Corpus and Biograph*, in: Pseudo-Paracelsus. Forgery and Early Modern Alchemy, Medicine and Natural Philosophy, hg. von Didier Kahn und Hiro Hirai, Leiden/Boston 2022, S. 137-159.

Purš 2015a
Purš, Ivo, *Oswald Croll und die Symbolik des Titelblatts seines Werkes Basilica Chymica*, in: Studia Rudolphina 15, 2015, S. 64-87.

Purš 2015b
Purš, Ivo, *Perspective, Vision and Dream. Notes on the Plate ›Oratory-Laboratory‹ in Heinrich Khunrath's Amphitheatrum sapientiae aeternae*, in: Latin Alchemical Literature of Czech Provenance, hg. von Tomáš Nejeschleba and Jiří Michalík, Olomouc 2015, S. 50-89.

Purš 2017
Purš, Ivo, *Heinrich Khunrath v zrcadle svého Divadla*, in: Divadlo věčné Moudrosti a teosofická alchymie Heinricha Khunratha, übers. von Jakub Hlaváček, Prag 2017, S. 161-318.

Purš 2021
Purš, Ivo, *Medal with Alchemical and Mystical Symbolism,* in: Bebilderung der Alchemie 2021ff.

Putscher 1975
Putscher, Marielene, *Pneuma. Spiritus. Geist. Vorstellungen vom Lebensantrieb in ihren geschichtlichen Wandlungen*, Wiesbaden 1975.

Putscher 1983
Putscher, Marielene, *Das Bild der Welt zu Beginn des 17. Jahrhunderts. Alchemie und Kosmographie in den Bildern von Johann Theodor de Bry (1561-1623) und Matthäus Merian (1593-1650)*, in: Gelehrte Bücher vom Humanismus bis zur Gegenwart, hg. von Bernhard Fabian und Paul Raabe, Wiesbaden 1983, S. 17-50.

Putscher 1986
Putscher, Marielene, *Das Buch der Heiligen Dreifaltigkeit und seine Bilder in Handschriften des 15. Jahrhunderts*, in: Meinel 1986a, S. 151-178.

Ramdohr/Strunz 1978
Klockmann, Friedrich, *Klockmanns Lehrbuch der Mineralogie*, überarb. und erw. von Paul Ramdohr und Karl Hugo Strunz, Stuttgart 1978.

Rampling 2020
Rampling, Jennifer M., *The Experimental Fire. Inventing English Alchemy, 1300-1700*, Chicago 2020.

Rampling 2022
Rampling, Jennifer M., *Art and Representation: The Alchemical Image in the Islamic and Christian Middle Ages*, in: A Cultural History of Chemistry in the Middle Ages, hg. von Charles Burnett und Sébastien Moureau, London u.a. 2022, S. 149-178.

Rathnau/Wagner 2021
Rathnau, Kim/Wagner, Berit, *De alchimia mit Rosarium philosophorum*, in: Bebilderung der Alchemie 2021ff.

Reiser 2011
Reiser, Thomas, *Mythologie und Alchemie in der Lehrepik des frühen 17. Jahrhunderts. Die ›Chryseidos Libri IIII‹ des Straßburger Dichterarztes Johannes Nicolaus Furichius (1602-1633)*, Berlin 2011.

Reitz 2015
Reitz, Evelyn, *Discordia concors. Kulturelle Differenzerfahrung und ästhetische Einheitsbildung in der Prager Kunst um 1600*, Boston/Berlin 2015.

Rimbach-Sator 2021
Rimbach-Sator, Friedemann, *Der Künstler der Alchimisten? Matthäus Merian der Ältere und seine Mitwirkung an alchemistischen Kupferstichen, die während seiner Zeit in Oppenheim (1616-1619) veröffentlicht wurden*, in: Oppenheimer Hefte 51, 2021, S. 4-29.

Roda 1997
Roda, Burkard von, *Schloss Aschaffenburg und Pompejanum. Amtlicher Führer*, München 1997.

Rodichenkov 2019
Rodichenkov, Yuri, Двадцать веков алхимии. от псевдо-Демокрита до наших дней [Twenty Centuries of Alchemy: From Pseudo-Democritus to Modern Times], St. Petersburg 2019.
Rösche 2008
Rösche, Johannes, *Robert Fludd. Der Versuch einer hermetischen Alternative zur neuzeitlichen Naturwissenschaft*, Göttingen 2008.
Ruska 1926
Ruska, Julius, *Tabula smaragdina. Ein Beitrag zur Geschichte der hermetischen Literatur*, Heidelberg 1926.
Saiber 2003
Saiber, Arielle, *Ornamental Flourishes in Giordano Bruno's Geometry*, in: The Sixteenth Century Journal 34.3, 2003, S. 729-774.
Sandrart 2008-2012
Sandrart, Joachim von, *Teutsche Academie der Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste (1675/1679/1680). Wissenschaftlich kommentierte Online-Edition*, hg. von Thomas Kirchner u.a., Frankfurt a.M. 2008-2012 (http://www.sandrart.net/de/).
Saß 2016
Saß, Maurice, *Physiologien der Bilder. Naturmagische Felder frühneuzeitlichen Verstehens von Kunst*, Berlin/Boston 2016.
Schadel 2008/2009
Schadel, Erwin, *Komenskýs Pansophie als harmonische Einheit von Welt-, Selbst- und Gottes-Erkenntnis*, in: Comenius-Jahrbuch 16/17, 2008/2009, S. 92-104.
Schiffner 2007
Agricola, Georg, *De Re Metallica Libri XII. Zwölf Bücher vom Berg- und Hüttenwesen*, hg. von Carl Schiffner, Wiesbaden 2007.
Schütt 2000
Schütt, Hans-Werner, *Auf der Suche nach dem Stein der Weisen. Die Geschichte der Alchemie* München 2000.
Schmidt-Biggemann 2008
Schmidt-Biggemann, Wilhelm, *Bilder des Unsichtbaren. Robert Fludds Konzeption des Weltgeistes,* in: Spirits Unseen. The Representation of Subtle Bodies in Early Modern European Culture, hg. von Christine Göttler und Wolfgang Neuber, Boston/Leiden 2008, S. 197-210.
Schmidt-Biggemann 2013
Schmidt-Biggemann, Wilhelm (Hg.), *Geschichte der christlichen Kabbala. Bd. 2. 1600-1660*, Stuttgart-Bad Cannstatt 2013.
Schmidt-Biggemann 2014
Schmidt-Biggemann, Wilhelm, *Der Text der Bilder. Das ikonologische Programm von Khunraths ›Amphitheatrum sapientiae aeternae‹*, in: Gilly u.a. 2014, S. 41-84.
Schmidt-Biggemann 2018a
Fludd, Robert, *Utriusque Cosmi Historia. Faksimile-Edition der Ausgabe Oppenheim/Frankfurt, Johann Theodor de Bry, 1617-1624*, hg. von Wilhelm Schmidt-Biggemann, 5 Bde., Stuttgart-Bad Cannstatt 2018.
Schmidt-Biggemann 2018b
Fludd, Robert, *Utriusque Cosmi Historia.Faksimile-Edition der Ausgabe Oppenheim/Frankfurt, Johann Theodor de Bry, 1617-1624*, hg. von Wilhelm Schmidt-Biggemann, 5 Bde., Stuttgart-Bad Cannstatt 2018.
Schramm/Lorber/Lazardzig 2017
Schramm, Helmar/ Lorber, Michael/Lazardzig, Jan, *Spuren der Avantgarde: Theatrum Alchemicum. Frühe Neuzeit und Moderne im Kulturvergleich*, Berlin/Boston 2017
Schömann 2021
Schömann, Lena, *Merian, Atalanta fugiens, Doppelseite mit Emblem XXXVIII, Rebis*, in: Bebilderung der Alchemie 2021ff.
Schönberger 2018
Schönberger, Otto (Hg.), *Physiologus. Griechisch/Deutsch*, Ditzingen 2018.
Schwarzenfeld 1961
Schwarzenfeld, Gertrude von, *Rudolf II. Der saturnische Kaiser*, München 1961.
Schwarzweller/Schilling 1973
Schwarzweller, Kurt/Schilling, Edmund (Hg.), *Städelsches Kunstinstitut. Katalog der deutschen Zeichnungen*, 3 Bde., München 1973.
Seegers 2014
Seegers, Ulli, *Stoffwechselprozesse. Von grossen Werken und unsichtbaren Werten in der zeitgenössischen Kunst*, in: Akad. Kunst und Alchemie 2014, 178–247.
Semsch 2005
Semsch, Klaus, *Produktionsästhetik*, in: Historisches Wörterbuch der Rhetorik, Bd. 7, hg. von Gert Ueding, Tübingen 2005, S. 140-154.
Settis 1987
Settis, Salvatore, *Giorgiones ›Gewitter‹. Auftraggeber und verborgenes Sujet eines Bildes in der Renaissance*, Berlin 1982.
Seznec 1972
Seznec, Jean, *The Survival of the Pagan Gods. The Mythological Tradition and its Place in the Renaissance Humanism and Art*, Princeton, N.J. 1972.
Skinner u.a. 2019
Skinner, Stephen u.a., *Splendor Solis. The World's Most Famous Manuscript*, London 2019.
Smith 2001
Smith, Paul J., *The Melancholic Elk. Animal Symbolism and Linguistic Ambiguity in Albrecht Dürer's The Fall of Man (1504) and Aegidius Sadeler's Theatrum Morum (1609)*, in: Quitte ou double sens. Articles sur l'ambiguïté offers à Ronald Landseer, hg. von Paul Bogaards, Johan Rooryck und Paul J. Smith, Amsterdam/New York 2001, S. 333-344.

Smith 2003
Smith, Paul J., *Dispositio in the Emblematic Fable Books of the Gheeraerts Filiation (1567-1617)*, in: Emblems of the Low Countries. A Book Historical Perspective, hg. von Alison Adams und Marleen van der Weij, Glasgow 2003, S. 149-169.

Smith 2004
mith, Pamela H., *The Body of the Artisan. Art and Experience in the Scientific Revolution*, Chicago 2004.

Smith 2005
Smith, Paul J., *Cognition in Emblematic Fable Books. Aegidius Sadeler's ›Theatrum morum‹ (1608) and its Reception in France (1659-1743)*, in: Cognition and the Book. Typologies of Formal Organisation of Knowledge in the Printed Book of the Early Modern Period, hg. von Karl Alfred Engelbert Enenkel und Wolfgang Neuber, Leiden/Boston 2005, S. 161-186.

Soukup/Mayer 1997
Soukup, Rudolf Werner/Mayer, Helmut, *Alchemistisches Gold – Paracelsistische Pharmaka. Laboratoriumstechnik im 16. Jahrhundert. Chemiegeschichtliche und archäometrische Untersuchungen am Inventar des Laboratoriums von Oberstockstall/Kirchberg am Wagram*, Köln/Weimar/Wien 1997.

Soukup 2007
Soukup, Rudolf Werner, *Chemie in Österreich. Bergbau, Alchemie und frühe Chemie. Von den Anfängen bis zum Ende des 18. Jahrhunderts*, Köln/Weimar/Wien 2007.

Soukup 2016
Soukup, Rudolf Werner, *»Transforming the Whole Corpus Solis into Liquor Irreducibilis.« Laboratory Alchemy at the Court of Emperor Rudolf II*, in: Karpenko/Purš 2016, S. 205-227.

Stahl 2016
Stahl, Andreas, *Alchemistische Netzwerke in und um Wittenberg – Faust in Wittenberg?* in: Alchemie und Wissenschaft des 16. Jahrhunderts. Fallstudien aus Wittenberg und vergleichbare Funde, hg. von Harald Meller, Alfred Reichenberger und Christian-Heinrich Wunderlich, Halle a.d.S. 2016, S. 205-252.

Staudinger 1990
Staudinger, Manfred, *Études descriptives de zoologie historique*, in: Irblich u.a. 1990, S. 91-486.

Steiger 2017
Steiger, Johann Anselm, *Johann Arndts ›Ikonographia‹ (1597) als Beitrag zur frühneuzeitlich-lutherischen Bildtheologie*, in: Ideengeschichte um 1600. Konstellationen zwischen Schulmetaphysik, Konfessionalisierung und hermetischer Spekulation, hg. von Wilhelm Schmidt-Biggemann und Friedrich Vollhardt, Stuttgart 2017, S. 311-332.

Stijnman 2012
Stijnman, Ad, *Engraving and Etching 1400-2000. A History of the Development of Manual Intaglio Printmaking Processes*, London u.a. 2012.

Strebinger/Reif 1932
Strebinger, R./Reif, W., *Das alchemistische Medaillon Kaiser Leopold I.*, in: Mitteilungen der Numismatischen Gesellschaft in Wien 16, 1932, S. 199-213.

Suhling 1998
Suhling, Lothar, *Biringuccio, Vannoccio*, in: Priesner/Figala 1998, S. 79-80.

Szönyi 2003
Szönyi, György Endre, *Occult Semiotics and Iconology: Michael Maier's Alchemical Emblems*, in: Mundus Emblematicus. Studies in Neo-Latin Emblem Books, hg. von Karl Alfred Engelbert Enenkel und Arnoud Silvester Quartus Visser, Turnhout 2003, S. 301-324.

Szulakowska 2000
Szulakowska, Urszula, *The Alchemy of Light. Geometry and Optics in Late Renaissance Alchemical Illustration*, Leiden/Boston/Köln 2000.

Telle 1980a
Telle, Joachim, *Sol und Luna. Literatur- und alchemiegeschichtliche Studien zu einem altdeutschen Bildgedicht*, Hürtgenwald 1980.

Telle 1980b
Telle, Joachim, *Mythologie und Alchemie. Zum Fortleben der antiken Götter in der frühneuzeitlichen Alchemieliteratur*, in: Humanismus und Naturwissenschaften, hg. von Fritz Krafft und Rudolf Schmitz, Boppard 1980, S. 135-154.

Telle 1985
Telle, Joachim, *Lamspring*, in: *Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon*, Bd. 5, Berlin u.a. 1985, Sp. 524-530.

Telle 1992
Telle, Joachim (Hg.), *Rosarium Philosophorum. Ein Alchemisches Florilegium des Spätmittelalters*, 2 Bde., Weinheim 1992.

Telle 2004a
Telle, Joachim, *Buchsignete und Alchemie im XVI. und XVII. Jahrhundert. Studien Zur Frühneuzeitlichen Sinnbildkunst,* Hürtgenwald 2004.

Telle 2004b
Telle, Joachim, *Donum Dei*, in: Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon, Bd. 11, hg. von Wolfgang Stammler u.a., Berlin u.a. 2004, Sp. 376-379.

Telle 2006
Telle, Joachim, *Der ›Splendor Solis‹ in der frühneuzeitlichen ›Respublica Alchemica‹*, in: Daphnis 35.3-4, 2006, S. 421-448.

Telle 2010
Telle, Johannes, *John Dee in Prag. Spuren eines elisabethanischen Magus in der deutschen Literatur,* in: Konzepte des Hermetismus in der Literatur der Frühen Neuzeit, hg. von Peter-André Alt und Volkhard Wels, Göttingen 2010, S. 259-296.

Telle 2011
Telle, Joachim, *Alchemiker im frühneuzeitlichen Kassel – Partisanen der Wissenschaftlichen Revolution oder Repräsentanten menschlicher Narrheit?*, in: Zeitschrift des Vereins für hessische Geschichte 116, 2011, S. 71-91.
Telle 2013
Telle, Joachim, *Alchemie und Poesie. Deutsche Alchemikerdichtungen des 15. und 17. Jahrhunderts. Untersuchungen und Texte*, Bd. 1, Berlin u.a. 2013.
Tiemann 1974
Tiemann, Barbara, *Fabel und Emblem. Gilles Corrozet und die französische Renaissance-Fabel*, München 1974.
Tilton 2003
Tilton, Hereward, *The Quest for the Phoenix. Spiritual Alchemy and Rosicrucianism in the Work of Count Michael Maier (1569-1622)*, Berlin 2003.
Töllner 1991
Töllner, Ralf, *Der unendliche Kommentar. Untersuchungen zu vier ausgewählten Kupferstichen aus Heinrich Khunraths ›Amphitheatrum sapientiae aeternae solius verae‹ (Hanau 1609)*, Ammersbek 1991.
Trenczak 1965
Trenczak, Edith, *Lucas Jennis als Verleger alchemistischer Bildertraktate*, in: Gutenberg-Jahrbuch 40, 1965, S. 324-337.
Trunz 1986
Trunz, Erich, *Pansophie und Manierismus im Kreise Kaiser Rudolfs II*, in: Die österreichische Literatur. Ihr Profil von den Anfängen im Mittelalter bis ins 18. Jahrhundert (1050-1750) (Jahrbuch für österreichische Kulturgeschichte, Bd. 14/15), hg. von Fritz Peter Knapp und Herbert Zeman, Graz 1986, S. 865-986.
Trunz 1992
Trunz, Erich, *Wissenschaft und Kunst im Kreise Kaiser Rudolfs II. 1576-1612*, Neumünster 1992.
Typotius 1972
Typotius, Jacobus, *Symbola divina et humana pontificum imperatorum regum. Unveränderter Nachdruck der 1601-1603 in Prag erschienenen Ausgabe*, Graz 1972.
Veldman 2001
Veldman, Ilja M., *Profit and Pleasure. Print Books by Crispijn de Passe*, Rotterdam 2001.
Veltri 2003
Veltri, Giuseppe, »*Ohne Recht und Gerechtigkeit*«. *Rudolf II. und sein Bankier Markus Meyzl*, in: An der Schwelle zur Moderne. Juden in der Renaissance, hg. von Giuseppe Veltri und Annette Winkelmann, Leiden u.a. 2003, S. 233-255.
Vignau-Wilberg 1969
Vignau-Wilberg, Thea, *Die Emblematischen Elemente im Werke Joris Hoefnagels*, Leiden 1969.
Vignau-Wilberg 1986/87
Vignau-Wilberg, Thea, *Naturemblematik am Ende des 16. Jahrhunderts*, in: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien 82/83, 1986/87, S. 145-156.
Vignau-Wilberg 1990
Vignau-Wilberg, Thea, *Le ›Museum de l'empereur Rodolphe II‹ et le Cabinet des arts et curiosités*, in: Irblich u.a. 1990, S. 31-63.
Vignau-Wilberg 2017
Vignau-Wilberg, Thea, *Joris und Jacob Hoefnagel. Kunst und Wissenschaft um 1600*, Berlin 2017.
Visser 2005
Visser, Arnoud Silvester Quartus, *Joannes Sambucus and the Learned Image. The Use of the Emblem in Late-Renaissance Humanism*, Leiden u.a. 2005.
Völlnagel 2004
Völlnagel, Jörg, *Splendor solis oder Sonnenglanz. Studien zu einer alchemistischen Bilderhandschrift*, München 2004.
Völlnagel 2012
Völlnagel, Jörg, *Alchemie. Die königliche Kunst*, München 2012.
Vries 2021
Vries, Lyke, *Reformation. Revolution. Renovation. The Roots and Reception of the Rosicrucian Call for General Reform*, Boston/Leiden 2021.
Wagner 2019
Wagner, Berit, *Material und alchemistische Metamorphose. Tizians ›Tod des Aktaion‹ als gemalte Kunsttheorie*, in: Materielle Kultur und Konsum in der Frühen Neuzeit, hg. von Julia A. Schmidt-Funke, Köln/Weimar/Wien 2019, S. 225-258.
Wagner 2021
Wagner, Berit, *Brief Michael Maier und Porträt Johann Hartmann Beyer*, in: Bebilderung der Alchemie 2021ff.
Wagner 2021/23
Wagner, Berit, *Matthäus Merian d.Ä. und die Bebilderung der Alchemie*, in: Bebilderung der Alchemie 2021ff.
Wagner 2023a
Wagner, Berit, *Entwürfe für Robert Fludds Utriusque cosmi maioris,* in: Bebilderung der Alchemie 2021ff.
Wagner 2023b
Wagner, Berit, »*ECCE! SIEHE!*« *Heinrich Khunraths gläsernes Artificium und Matthäus Merians hermetischer Philosoph in der Kunstkammer,* in: Alchemical Laboratories. Practices, Texts, Material Relics, hg. von Sarah Lang, Graz 2023, S. 297-326.
Warlick 1998
Warlick, Marjorie Elizabeth, *The Domestic Alchemist. Women as Housewives in Alchemical Emblems*, in: Emblems and Alchemy, hg. von Alison Adams und Stanton J. Linden, Glasgow 1998, S. 25-48.
Wauters 2019
Wauters, Wendy, *Het uitkoken van de narheid en zijn verwantschap met de geneeskunst en de alchemistische beeldtaal*, in: Volkskunde 120.2, 2019, S. 137-158

Wels 2010
Wels, Volkhard, *Poetischer Hermetismus. Michael Maiers ›Atalanta fugiens‹ (1617/18)*, in: Konzepte des Hermetismus in der Literatur der Frühen Neuzeit, hg. von Peter-André Alt und Volkhard Wels, Göttingen 2010, S. 149-194.
Wels 2014
Wels, Volkhard, *Manifestationen des Geistes. Frömmigkeit, Spiritualismus und Dichtung in der Frühen Neuzeit,* Göttingen 2014.
Wels 2017
Wels, Volkhard, *Der Geist des Lebens. Spiritualismus als Mittelpunkt der paracelsistischen Theoalchemie*, in: Schramm/Lorber/Lazardzig 2017, S. 28-62.
Wels 2021
Wels, Volkhard, *›Alphidius‹ und ›Lamspring‹ um 1600. Verrätselungen in der frühneuzeitlichen (Al)Chemie in religionshistorischem Kontext*, in: Darstellung und Geheimnis in Mittelalter und Früher Neuzeit, hg. von Jutta Eming und Volkhard Wels, Wiesbaden 2021, S. 67-102.
Westman 1984
Westman, Robert S., *Nature, Art, and Psyche: Jung, Pauli, and the Kepler-Fludd Polemic*, in: Occult and Scientific Mentalities in the Renaissance, hg. von Brian Vickers, Cambridge 1984, S. 177-229.
Weyel 1996
Weyel, Birgit, *Sandrart, Joachim*, in: Frankfurter Biographie. Personengeschichtliches Lexikon. Bd. 2, hg. von Wolfgang Klötzer, Reinhard Frost und Sabine Hock, Frankfurt a.M., S. 240-242.
Weyer 1992
Weyer, Jost, *Graf Wolfgang II. von Hohenlohe und die Alchemie. Alchemistische Studien in Schloß Weikersheim 1587-1610* (Forschungen aus Württembergisch-Franken, Bd. 39), Sigmaringen 1992.
Willard 2022
Willard, Thomas, *Thomas Vaughan and the Rosicrucian Revival in Britain, 1648-1666*, Leiden/Boston 2022
Wind 1967
Wind, Edgar, *Pagan Mysteries of the Renaissance*, Harmondsworth 1967.
Witten/Pachella 1977
Witten, Laurence C./Pachella, Richard, *Alchemy and the Occult. A Catalogue of Books and Manuscripts from the Collection of Paul and Mary Mellon Given to Yale University Library*, New Haven 1977.
Wirth 1964
Wirth, Karl-August, *Erde*, in: Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte, Bd. 5, o.O. 1964, Sp. 997-1104. (https://www.rdklabor.de/w/?oldid=89080).
Wirth 2010
Wirth, Bernhard, *»Dises Püechl verehre Ich …«. Wer las, wer besaß Frankfurter Drucke des 16. Jahrhunderts?*, in: Frankfurt im Schnittpunkt der Diskurse. Strategien und Institutionen literarischer Kommunikation im späten Mittelalter und in der frühen Neuzeit, Frankfurt a.M. 2010, S. 81-94.
Wunderlich/Lockhoff/Pernicka 2014
Wunderlich, Christian-Heinrich/Lockhoff, Nicole/Pernicka, Ernst, *De Cementatione oder: Von der Kunst, das Gold nach Art der Alten zu reinigen*, in: Metalle der Macht. Frühes Gold und Silber, hg. von Harald Meller, Roberto Risch und Ernst Pernicka, Halle a.d.S. 2014, S. 353-366.
Wüthrich 1963
Wüthrich, Lucas Heinrich, *Die Handzeichnungen von Matthaeus Merian d. Ae. Unter Berücksichtigung der fraglichen und falschen Zuschreibungen sowie der Gemälde, nebst einem Exkurs über die Werke der Monogrammisten MM um 1610 (Michael Müller II. oder Matthaeus Merian?)*, Basel 1963.
Wüthrich 1964
Maier, Michael, *Atalanta fugiens. Hoc est emblemata nova de secretis naturae chymica*, bearb. und komm. von Lucas Heinrich Wüthrich, Kassel u.a. 1964.
Wüthrich 1965
Wüthrich, Lucas Heinrich, *Mattheus Merians Oppenheimer Zeit*, in: 1200 Jahre Oppenheim am Rhein, hg. von Jakob Albrecht und Hans Licht, Oppenheim 1965, S. 129-146.
Wüthrich 1966
Wüthrich, Lucas Heinrich, *Einzelblätter und Blattfolgen. Unter Berücksichtigung der fraglichen und falschen Zuschreibungen sowie mit einem Verzeichnis der neu aufgefundenen Handzeichnungen* (Das druckgraphische Werk von Matthaeus Merian d. Ae., Bd. 1), Basel 1966.
Wüthrich 1972
Wüthrich, Lucas Heinrich, *Die weniger bekannten Bücher und Buchillustrationen* (Das druckgraphische Werk von Matthaeus Merian d. Ae., Bd. 2), Basel 1972.
Wüthrich 1993a
Wüthrich, Lucas Heinrich, *Die großen Buchpublikationen I.* (Das druckgraphische Werk von Matthaeus Merian d. Ae., Bd. 3), Hamburg 1993.
Wüthrich 1993b
Wüthrich, Lucas Heinrich, *Matthaeus Merian d. Ä. Biographie*, in: Akat. Merian 1993, S. 5-19.
Wüthrich 1996
Wüthrich, Lucas Heinrich, *Die großen Buchpublikationen II.* (Das druckgraphische Werk von Matthaeus Merian d. Ae., Bd. 4), Basel 1996.
Wüthrich 2007
Wüthrich, Lucas Heinrich, *Matthaeus Merian d. Ä. Eine Biographie*, Darmstadt/Hamburg 2007.

Wüthrich 2009
Wüthrich, Lucas Heinrich (Hg.), Matthaeus Merian d.Ä. Briefe und Widmungen, Hamburg 2009.
Wüthrich 2013
Wüthrich, Lucas Heinrich, Matthäus Merian d.Ä. Die Handzeichnungen, Ostfildern 2013.
Yates 1969
Yates, Frances A., *Theatre of the World*, London 1969.
Yates 1972
Yates, Frances A., *The Rosicrucian Enlightenment*, London u.a. 1972.
Yates 1997
Yates, Frances A., *Aufklärung im Zeichen des Rosenkreuzes*, übers. von Eva Zahn, Stuttgart 1997.
Zenone 1985
Zenone, Anna, *I sogni alchemici di Giovan Battista Nazari*, in: Esperienze letterarie 10, 1985, S. 82-111.
Zinke 1977
Zinke, Detlef, Patinirs ›*Weltlandschaft*‹. *Studien und Materialien zur Landschaftsmalerei im 16. Jahrhundert*, Frankfurt a.M. 1977.
Zuber 2018
Zuber, Mike A., *The Duke, the Soldier of Fortune, and a Rosicrucian Legacy. Exploring the Roles of Manuscripts in Early-Modern Alchemy*, in: Ambix 65.2, 2018, S. 122-142.
Zuber 2021
Zuber, Mike A., *Spiritual Alchemy. From Jacob Boehme to Mary Anne Atwood*, Oxford 2021.
Zülch 1935
Zülch, Walther Karl, *Frankfurter Künſtler 1223-1700*. Frankfurt a.M. 1935.

Index · Werke Merians

Alle Zahlen verweisen auf Seiten, mit **Fig** auf Seiten mit Abbildung.

PER MATTHÆVM MERIAN

Bildnachweise

Wagner/Gannon, Einleitung
Fig. 1, 4: Frankfurt a.M., UB. **Fig. 2**: Frankfurt a.M., Historisches Museum Frankfurt (HMF), Foto: Horst Ziegenfusz. **Fig. 3**: © Wolfenbüttel, HAB.

Wagner, Trias der Bildideen
Fig. 1, 13: Frankfurt a.M., UB. **Fig. 2**: Erlangen, UB.
Fig. 3: Lausanne, Kantons- und Universitätsbibliothek.
Fig. 4: Amsterdam, Rijksmuseum. **Fig. 5-9**: Wolfenbüttel, HAB.
Fig. 10: © The Trustees of the British Museum. **Fig. 11:** Heidelberg, UB.
Fig. 12: Amsterdam, Rijksmuseum.

Laube, Erste Seite
Fig. 1, 3-7, 9, 10: © Wolfenbüttel, HAB. **Fig. 2**: Dresden, SLUB.
Fig. 8: Wien, ÖNB.

Hofmeier, Transmutation von Raum und Licht
Fig. 1, 2b-c, 3c, 4a-b, 5a-b: secretBasel. **Fig. 2a**: nach Gamper/Hofmeier 2002. **Fig. 3a-b**: nach Hofmeier 2007b. **Fig. 7**: Historisches Museum Basel, Foto Peter Portner. **Fig. 8**: secretBasel, nach Hofmeier/Luczak 2016. **Fig. 9-16**: secretBasel, nach Hofmeier 2007a.

Gannon, Motivmigrationen und Bildtransmutationen
Fig. 2, 3, 8, 10: Coburg, Landesbibliothek. **Fig. 4**: Irblich u.a. 1990, S. 130f.
Fig. 5: Washington D.C., National Gallery of Art. **Fig. 6**: Paris, BNF.
Fig. 7, 9: München, BSB. **Fig. 1, 11-13**: Frankfurt a.M., UB.

Frietsch, Das Manuskript *De technica microcosmi historia*
Fig. 1-12: Frankfurt a.M., UB.

Purš, The *spiritus rector* and the Artistic Inventor
Fig. 1: Paris, Bibliothèques d'Université Paris Cité. **Fig. 2**: Kassel, Landesbibliothek and Murhardsche Bibliothek der Stadt Kassel.
Fig. 3, 9: Paris, Bibliothèque nationale de France. **Fig. 4, 6-8, 10-18**: Frankfurt a.M., UB. **Fig. 5**: Coburg, Landesbibliothek.

Lehnert, Matthäus Merian d.Ä. und die Bilder des *Buch Lambspring*
Fig. 1, 3, 6, 7, 8, 11: Frankfurt a.M., UB. **Fig. 2**: Kassel, UB. **Fig. 4**: Zürich, ZB. **Fig. 5, 9**: Salzburg, UB. **Fig. 19**: Amsterdam, Rijksmuseum.

Zotov, Merian's Juggling with Motifs – Juggling with Merian's Motifs
Fig. 1, 2: Paris, Bibliothèque nationale de France.
Fig. 3, 5, 7, 9, 11: Frankfurt a.M., UB. **Fig. 4.1** and **4.2**: Nürnberg, GNM.
Figs. 6, 8, 10: Los Angeles, Getty Research Institute.
Fig. 12: © Glasgow, University of Glasgow, Archives & Special Collection.

Forshaw, An Amphitheatrical Microcosm
Fig. 1: Madison, University of Wisconsin-Madison, Duveen Collection, Department of Special Collections, Memorial Library.
Fig. 2-4, 6: Allard Pierson, University of Amsterdam.
Fig. 5: London, British Library, Foto Peter Forshaw.

Wagner, Die Alchemische Weltlandschaft von 1618
Fig. 1, 6: Frankfurt a.M., UB. **Fig. 2:** Zürich, ETH-Bibliothek.
Fig. 3: Dresden, SLUB. **Fig. 4:** Amsterdam, Rijksmuseum.
Fig. 5: Frankfurt a.M., Städel Museum.

Gannon, Matthäus Merian d.Ä. als Radierer-Alchemist
Fig. 1-3: Frankfurt a.M., UB.

Werthmann, Der Athanor des Heinrich Khunrath
Fig. 1-3: Frankfurt a.M., UB.

Gannon/Jäggy, Goldener König und schwarzer Wolf
Fig. 1, 3, 5, 6: Frankfurt a.M., UB. **Fig. 2, 4**: Foto Christoph Jäggy.

Cöllen, Das *Stammbuch* des Stoltzius von Stoltzenberg
Fig. 1-4: Uppsala, UB.

Opitz, Malerei und Wissenschaft
Fig. 1: Uppsala, UB. **Fig. 2:** Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett/Dietmar Katz. **Fig. 3:** Frankfurt a.M., Städel Museum, Graphische Sammlung. **Fig. 4:** Wien, Albertina, Graphische Sammlung. **Fig. 5:** Wien, ÖNB.

Etz, Magie und Mythologie
Fig. 1, 2, 4: Princeton, Princeton University Library.
Fig. 3: Paris, Bibliothèque nationale de France.

Konrad, Georg Keller
Fig. 1-3: München, BSB. **Fig. 4**: Frankfurt a.M., Städel Museum.

Gehrisch, Die Rezeption der Embleme der *Atalanta fugiens* in der Malerei
Fig. 1, 3, 6, 8: © Amsterdam, Embassy of the Free Mind/ Bibliotheca Philosophica Hermetica Collection. **Fig. 2, 4, 5, 7**: Frankfurt a.M., UB.

Purš, An Alchemical Medal and its Iconographic Sources in Printed Books
Fig. 1, 2: Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum (GNM).
Fig. 3, 4: Frankfurt a.M., UB. **Fig. 5**: München, BSB.
Fig. 6: Wien, KHM, Foto Margit Redl, KHM.

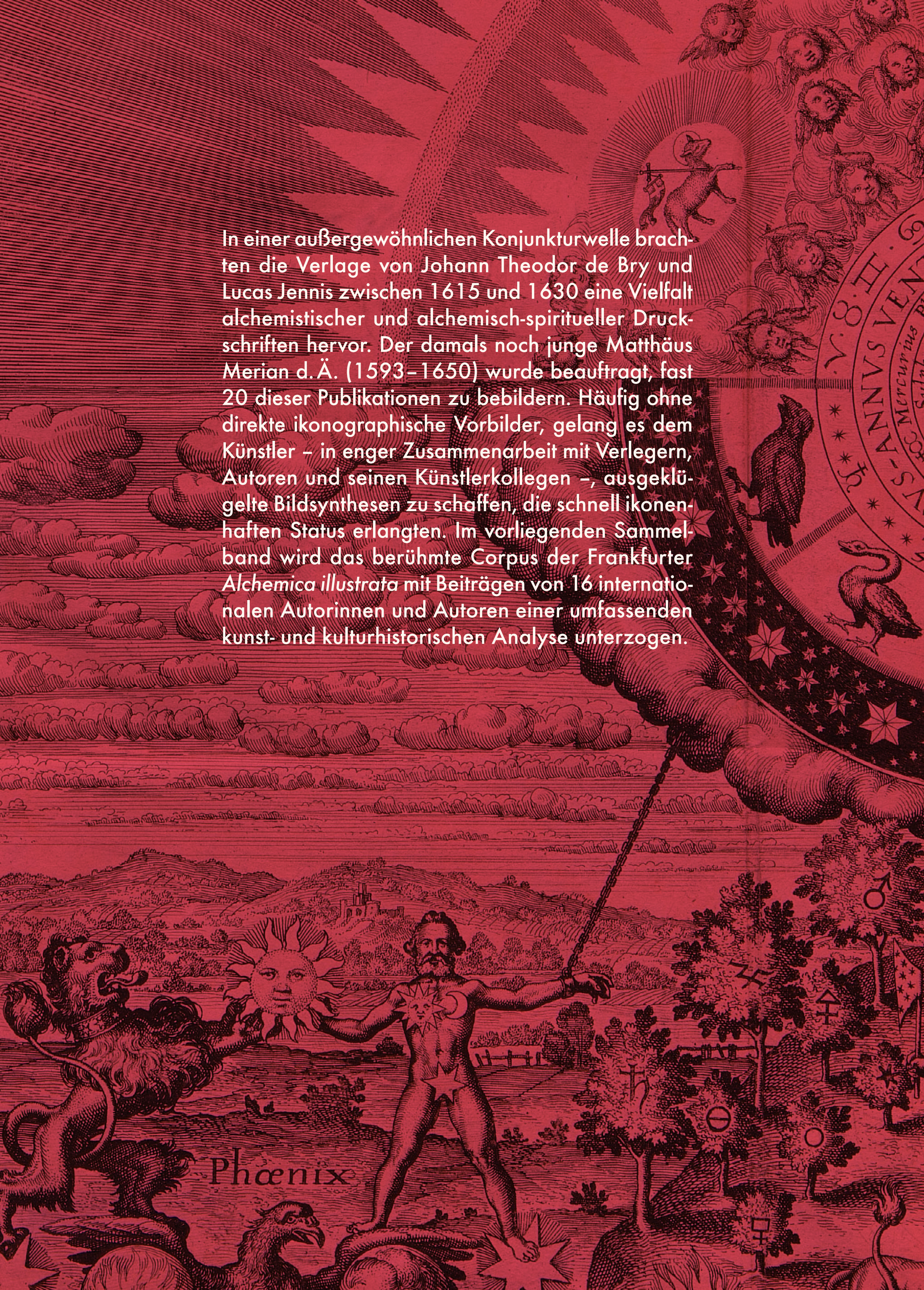
Abkürzungen

BNF	Bibliothèque nationale de France, Paris
BSB	Bayerische Staatsbibliothek München
GNM	Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg
HAB	Herzog August Bibliothek, Wolfenbüttel
HMB	Historisches Museum Basel, Basel
HMF	Historisches Museum Frankfurt a.M.
KGI	Kunstgeschichtlichen Institut der Goethe-Universität, Frankfurt a.M.
KHM	Kunsthistorisches Museum, Wien
ÖNB	Österreichische Nationalbibliothek, Wien
SLUB	Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek, Dresden
UB	Universitätsbibliothek
ZB	Zentralbibliothek, Zürich

Kunstgeschichtliches Institut der Goethe-Universität Frankfurt a.M. in Kooperation mit der Universitätsbibliothek J.C. Senckenberg

Matthäus Merian d.Ä. und die Bebilderung der Alchemie um 1600





In einer außergewöhnlichen Konjunkturwelle brachten die Verlage von Johann Theodor de Bry und Lucas Jennis zwischen 1615 und 1630 eine Vielfalt alchemistischer und alchemisch-spiritueller Druckschriften hervor. Der damals noch junge Matthäus Merian d. Ä. (1593–1650) wurde beauftragt, fast 20 dieser Publikationen zu bebildern. Häufig ohne direkte ikonographische Vorbilder, gelang es dem Künstler – in enger Zusammenarbeit mit Verlegern, Autoren und seinen Künstlerkollegen –, ausgeklügelte Bildsynthesen zu schaffen, die schnell ikonenhaften Status erlangten. Im vorliegenden Sammelband wird das berühmte Corpus der Frankfurter *Alchemica illustrata* mit Beiträgen von 16 internationalen Autorinnen und Autoren einer umfassenden kunst- und kulturhistorischen Analyse unterzogen.